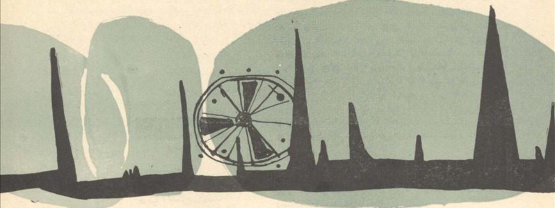
مشكلة الحتمية في الفكر المعاصر

دكتور عزمي إسلام



يمكن التعبير عن المعنى العام لفكرة الحتمية بان كل ما هو موجود فى العالم ، قد وجد بالضرورة على النحو الذى وجد عليه ، طالما أن أسباب ايجاده على ذلك النحو قد توفرت .

ولقد قبل كثير من العلماء مبدأ الحتمية ، بهذا المعنى ، فكانوا يعنون به بصفة عامة ان كل حادثة أو ظاهرة أيا كانت ليست الا حالة جزئية من عدة حالات مشابهة ينطبق عليها أحد قوانين الطبيعة . ومن ثم فان أية ظاهرة من الظواهر الموجودة فى العالم الطبيعى انما توجد أو تتطور أو تتغير وفقا لقوانين ثابتة او وفقا لنظام ثابت دقيق صارم محكم لا تحيد عنه .

كما طبق بعض الفلاسفة تلك النظرة بالنسبة للانسان ، من حيث وجوده وتطوره ومصيره فذهبوا الى القول بالجبرية ، أى بالضرورة المطلقة التى تسود حياة الانسان وتتحكم فى مصيره وتعبر عن قدره الذى يقف ازاءه عاجزا مستسلما .

الحتمية في الفكر

الا ان موقف المفكرين حيال هذه الفكرة لم يكن هو موقف القبول على طول تاريخ الفكر . فعلى الرغم من ان قبول مبدأ الحتمية يخفف عن المفكر كثيرا من الجهد ـ سواء كان ذلك المفكر عالما فى تفسيره للظواهر ، او فيلسوفا فى تسليمه بقدر الانسان ومصيره ـ فقد تناول عدد من المفكرين بالمناقشة مبدأ الحتمية ، وتفرقوا فى هذا الصدد فئات مختلفة ، حتى ليمكن القول بأن **فكرة الحتمية ، وما يتعلق بها من أفكار أخرى ـ كالسببية والضرورة والجبرية والاحتمال واللاحتمية ـ تعتبر من أكثر الأفكار اثارة للفرقة والخلاف بين الفلاسفة والعلماء وفلاسفة العلم .**



فهناك من الفلاسفة من قبل فكرة الحتمية ، كالذين ربطوا بينها وبين القول **بوحدة الوجود . فالرواقيون** قديما كانوا يرون أن العالم يخضع لقانون مطلق لا يبيح استثناء ، وان هذا القانون هو نفسه **قانون العقل** الذى يتمثل فى القول بالسببية بمعناها العام ، اى بأنه لا شىء من لا شىء ، وان لكل شىء سببا . ولقد ادى تفسير الكون عندهم على هذا النحو ، الى القول بالحتمية بمعنى الجبرية ، اذ ان وجود النظام الكامل الذى يحكم العالم كله ، ادى فى نظرهم الى القول بالضرورة المطلقة التى لا مجال فيها لأى اتفاق أو مصادفة .

كما قبل كثير من الفلاسفة – قديما وحديثا – القول بالحتمية ، لا على أساس القول بوحدة الوجود والنظام الواحد الثابت فيه ، بل على أساس **ارتباط فكرة الحتمية بفكرة السببية** المقبولة لديهم ، كما فعل فلاسفة **المادية الجدلية** ، وعلى أساس التفرقة بين معناها وبين معنى الجبرية على النحو الذى فعله **كانط** .

وهناك من الفلاسفة من رفض الفكرة ، أو تحفظ فى قبولها على أساس **رفض فكرة الضرورة** فى السببية التى تعتمد عليها ، تطبيقا لما قام به الفيلسوف الانجليزى **دافيد هيوم** .

وهناك من قبلها من العلماء ، وخاصة هؤلاء الذين وضعت على يديهم بدايات العلم الحديث مثل **نيوتن وبويل** وغيرهما وكذا لابلاس .

وهناك من رفضها من العلماء مثل عالم الفلك **آرثر هاس** ، وكذا **ادنجتون** ومثل **هايزنبرج** الذى ذهب الى القول **بمبدأ اللاحتمية** بدلا من الحتمية . كما ان منهم من رفضها بالنسبة لمجال نوع معين من العلوم ، وقبلها بالنسبة لمجالات العلوم التقليدية أو اللاسلكية مثل بول لانجفان وغيره .

الحتمية فى العلم

ولقد ظل مبدأ الحتمية مقبولا فى العلم منذ عصر نيوتن ، فكل شىء فى نظر العلماء كان محددا من قبل وموضوعا من قبل فى نظام محكم وانسجام تام يشمل العالم ككل ، وان كل ماعلينا فى البحث العلمى هو ان نكشف عن القوانين الثابتة التى تحكم اطراد الظواهر على ذلك النحو المنتظم . ولقد عبر **كلود برنار** عن **هذا** المعنى بقوله ان هناك شروطا ضرورية تحدد وجود اية ظاهرة تتعلق بالأجسام حية كانت أو غير حية بمعنى ان هناك شروطا ضرورية لوجود ظاهرة ما ، تسبقها أو تصحبها على نحو يستحيل معه حدوث تلك الظاهرة فى غياب تلك الشروط .

وهكذا بدأ العلماء **يفرقون بين معنى الحتمية وبين معنى الجبرية** ، اذ أصبحت الضرورة عندهم – بالنسبة لمبدأ الحتمية – **ضرورة مشروطة** . وهى بهذا المعنى تختلف عن فكرة الجبرية التى تكون الضرورة فيها **ضرورة مطلقة** لا مشروطة . ولقد عبر بول موى عن هذا المعنى فى كتابه « **المنطق وفلسفة العلوم** » بقوله (ان هناك خلطا بين الحتمية وبين الجبر المطلق . غير ان الحتمية بعيدة كل البعد عن الجبرية المطلقة وهذا ما جعل كانط يستخلص . منها القول بانكار الجبرية . فالحتمية لا تؤكد ضرورة وقوع حادث معين مهما كانت سوابقه ، بل **تؤكد ان هذا الحادث يتحدد** ضرورته « عن طريق سوابقه » . ومن ثم فالجبرى يرى أن الفعل هو الضرورى ، ولذا فهو على حد تعبير كانط ذو ضرورة مطلقة . اما المؤمن بالحتمية فتهمه العلاقة بين الحادث وشروطه . فالضرورة التى تؤكدها الحتمية ضرورة مشروطة) .

واستمر العلماء فى قبولهم لفكرة الحتمية بهذا المعنى الجديد حتى نهاية القرن التاسع عشر حين بدأت النظرة تتغير الى ميكانيكا نيوتن وقوانينه الخاصة بالحركة ، وبالتالى **بدأت الثقة تضعف** فى مبدأ **الحتمية العام** ، أو ما يسمى بمبدأ الحتمية الآلى أو **الميكانكيى** Mechanical determinism . فالكون – على حد تعبير ريدنيك فى كتابه « **ألف باء ميكانيكا الكم** » – لم يعد مع بداية القرن العشرين بسيطا على اى نحو من الأنحاء التى كان يظن انه عليها من قبل . اذ بدا – منذ ظهور ميكانيكا الكم » او الكوانتم Quantum – تفسير جديد لظواهر العالم والكون ، مختلف عن التفسير الآلى القديم اختلافا جذريا . وبدا للعلماء عدم صلاحية مبدأ الحتمية ، ومن ثم اتجهوا الى القول بعدم النظام ، وبالتالى الى رفض القوانين الدقيقة الثابتة التى تخضع لها الظواهر فى اطرادها ، وذلك بناء على : تقدم العلوم الفيزيائية الذرية تقدما ملحوظا فى السنوات الأخيرة ، الأمر الذى ترتب عليه ، **الكشف عن جزيئات صغيرة جدا فى المادة ، ذات سرعات بالغة بحيث لا تنطبق عليها قوانين الحركة المعروفة** . فنحن فى الفيزياء التقليدية نتكلم عن موضع شىء ما ، وعن سرعته ، بحيث يمكننا ان نتنبأ بموقعه فى لحظة زمانية ما ، بناء على معرفة اتجاه حركته وسرعته وعجلة هذه السرعة (اى معدل التغير فى السرعة) ، والظروف المحيطة بهذه الحركة . أما فى الفيزياء الذرية المعاصرة

فيرى العلماء ان أى جزئى يمكن أن يكون له **موضع** Position ، **أو قد تكون له سرعة** Velocity ، لكن لا يمكن أن يكون له موضع وسرعة معا بأى معنى دقيق من هذه المعانى . وهذا — **كما يقول برتراند راسل** فى كتابه « النظرة **العلمية** » — يقوض الفيزياء التقليدية التى تعتمد اساسا على فكرتى الموضع والسرعة . فأنت — على حد تعبيره — لا ترى الالكترون الا حين ينبعث منه الضوء ، وهو لا ينبعث منه الضوء الا اذا ترك فى قفزات Jumps سريعة . ولذا عليك — لكى ترى أين هو ، أو أين موضعه أن تجعله يقفز الى موضع آخر ، وبالتالى يكون قد ترك المكان الذى حاولنا أن ننسبه اليه . وهكذا يكون من المحال التوصل الى تحديد مطلق بالنسبة لمكان أو موضع الألكترون ، اذ لن نتجاوز تقديرنا فى هذه الحالة مرحلة الاحتمال لكنه لن يرتفع الى مستوى الدقة الكاملة أو اليقين . وهذا ما **جعل هايزنبرج ينتهى الى أن الفيزياء النووية لا تخضع لمبدأ الحتمية فى تفسيرها** ، ومن ثم فقد اقترح مبدأ آخر يصلح للاستخدام بالنسبة لهذا العلم الفيزيائى المتقدم ، وهو مبدأ اللاحتمية

مبدأ اللاحتمية

— هذا فضلا عن وجود أكثر من نظرية فى الفيزياء ، تفسر ظاهرة واحدة بعينها ، فهناك نظرية تفسر الضوء مثلا على انه يسير فى خطوط مستقيمة هى ما يسمى بأشعة الضوء أو بالحزم الضوئية ، وهى نظرية تتفق وقوانين نيوتن فى الحركة ، ومع رأيه فى أن الضوء سيل متدفق من جسيمات . ونظرية أخرى (ترد الى كريستيان هايجنز ، وهو عالم هولندى معاصر لنيوتن) تفسر الضوء على انه موجات لا جسيمات . وقد أيدت التجارب التى أجريت فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كلا من النظريتين ، الأمر الذى أدى بعلماء الفيزياء المعاصرة الى الانتهاء — على حد تعبير ريدنيك فى كتابه ((**ألف باء ميكانيكا الكم**)) — الى الانتهاء ، بعد تطوير ميكانيكا الكم ، الى أن الضوء له خاصية مزدوجة (جسيمية — موجية) فى وقت واحد .

وهكذا يتضح أن هناك أكثر من نظرية ، كلها تفسر ظاهرة واحدة بعينها تفسيرا صحيحا له ما يبرره . **فلو كانت ظاهرة الكون تخضع لقوانين ثابتة واحدة لتبين للعلماء صحة احدى هذه النظريات فقط** ، مع **بطلان النظريات الأخرى** ، من حيث هى النظرية التى تعبر عن القوانين الثابتة الدقيقة التى تخضع لها هذه الظواهر فى اطرادها .

— كما اننا لو انتقلنا من مجال العلوم الذرية الى مجال علم الفلك ، لوجدنا ان الرأى قديما كان يرى الكون كله على أنه منظم وفقا لقوانين ثابتة مطلقة ، حينما كانت حدود معرفتنا بالعالم ضيقة ، ومن ثم تسمح لنا بالحكم عليه بهذا الانتظام أو الاطراد وفقا لقوانين ثابتة . لكن مع تقدم علم الفلك الحديث وتطور وسائله ، تبين للعلماء أن وحدات الكون الكبرى ليست هى الكواكب أو النجوم بل هى المجرات التى لا نكاد نحصى عددها ، والتى قوام كل واحدة منها آلاف ملايين النجوم التى تبعد بعضها عن بعض بملايين الأميال . ويمكن توضيح هذه الأبعاد الهائلة اذا عرفنا أن أقرب النجوم الى الأرض يبعد عنها بحوالى أربع سنوات ضوئية (والسنة الضوئية يمكن تقديرها بضرب سرعة الضوء فى الثانية الواحدة وهى ١٨٦٫٠٠٠ ميل أو ٣٠٠٫٠٠٠ كيلو متر × ٦٠ ثانية × ٦٠ دقيقة × ٢٤ ساعة × ٣٦٥ يوم) ، وأن قطر المجرة التى توجد بها الأرض نحو ٧٠ الف سنة ضوئية ، وأن أقرب المجرات الى المجرة التى توجد بها

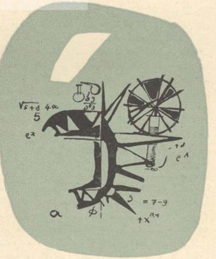
الأرض تقع على مسافة منها تعادل نحو ۷۰۰ الف سنة ضوئية ، وان قوام الكون المرئى فى وقتنا الحاضر – كما يقول راسل – ما يزيد على مليونين من المجرات ، بلغ بعد بعضها عن الأرض بما يزيد عن مليون سنة ضوئية . كما تبين للعلماء من دراسة درجة لمعان النجوم وبريقها ، ومن التحليل الطيفى لأشعة الضوء المنبعثة منها ، ان المجرات التى توجد بها تلك النجوم تتباعد وتتراجع عن بعضها بسرعة فائقة تصل الى حدود سرعة الضوء أو تتجاوزه ، فتصبح كتلة نجومها غير متناهية ، ومن ثم لا يصلنا شيء من الضوء المنبعث حتى عن أقرب نجومها الينا . وهذا يعنى عند بعض علماء الفلك ان القول بوجود قوانين ثابتة تحكم حركات الكون الكبير ، لا ينطبق على العالم الكبير الهائل الذى لا نستطيع الوقوف على نهاياته أو أطرافه أو اتجاهات حركة مجراته أو سرعتها ، طالما أن سرعة بعضها يتجاوز سرعة الضوء ، وهى تكاد تكون أكبر سرعة مقيسة لدى العلماء حتى الآن .

بين الحتمية واللاحتمية

يبقى بعد ذلك سؤال وهو : **هل لان بعض العلماء يرون ان مبدأ الحتمية لا يصلح لتفسير الظواهر الكبيرة جدا ، أو اللامتناهية فى الصغر ، أو هو لا ينطبق عليها . هل معنى هذا رفض مبدأ الحتمية جملة فى العلم الحديث ؛ أو بمعنى آخر : هل مبدأ اللاحتمية هو المبدأ الذى يصلح للتطبيق على كل العلوم ؟**

يرى البعض مثل بول موى ، ان علينا أن نأخذ جانب الحذر فلا نستخلص من هذا المبدأ – اى مبدأ اللاحتمية أى نتائج فلسفية تتجاوز نطاق تطبيقه (اى الفيزياء النووية ، وعلم الفلك) . ولذا يرى الكثير من فلاسفة العلم المعاصرين عدم امكان تطبيق مبدأ الحتمية بالنسبة لهذه العلوم مع امكان تطبيقه بالنسبة للعلوم التقليدية .

لكن السؤال الذى لا يزال قائما هو : هل لأننا لم نكشف فى هذه العلوم – ذرية كانت او فلكية – عن القوانين التى تحكم اطراد ظواهرها اللامتناهية فى الصغر أو الكبر ، لعدم توفر الامكانيات والوسائل العلمية اللازمة لتحقيق ذلك ، هل معنى هذا ان مثل تلك القوانين الثابتة غير موجودة ؟ بمعنى آخر ، **هل القول بالاحتمال فى مثل هذه العلوم معناه انكار وجود قوانين ثابتة تحكم ظواهرها ، بحيث نقبل مثل ماقاله**



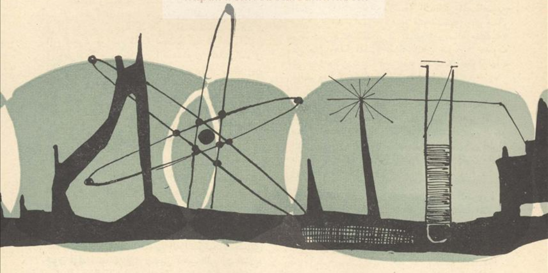
ادنجتون — كما يروى راسل — من أن الأرض لا تطرد فى حركتها وفقا لقانون محدد ؟

يقول فلاسفة المادية الجدلية والعلماء منهم مثل ريدنيك فى كتاب « الف باء ميكانيكا الكم » بأن عدم اتفاق مبدأ الحتمية مع العلوم الذرية المعاصرة قد صدم بعض العلماء من ذوى الأعصاب الضعيفة ، فذهبوا الى القول بأن الطبيعة غير معروفة ، بل ولا يمكن معرفتها ، فهى فى نظرهم لا تخضع أو تريد الخضوع لأى قوانين . وهم بهذا ينتهون الى نتيجة لا تلزم عن عدم انطباق مبدأ الحتمية على مثل هذه العلوم الذرية . لأن النتيجة التى لا تلزم عن ذلك عند ريدنيك ، وعند أفاناسييف فى كتابه « الفلسفة الماركسية » ، هى القول بالاحتمال . **والاحتمال كما يعرفه ريدنيك لا يعنى الا أن معرفتنا بالظواهر معرفة غير كاملة أو دقيقة دقة كاملة يقينية ، لكنه لا يعنى القول باللاحتمية أو انكار القوانين الطبيعية .**

فاذا ما انتقلنا الى مستوى العلوم التقليدية ، وجدنا السؤال نفسه لا يزال قائما وهو : هل ينطبق مبدأ الحتمية على مثل هذه العلوم ؟

تناسخ القوانين الطبيعية

يلاحظ البعض ان كثيرا من القوانين التى يتوصل اليها العلماء ينسخ بعضها البعض الآخر . فقانون سقوط الأجسام عند جاليليو نسخه قانون الجاذبية الذى توصل اليه نيوتن ، وهذا الأخير نسخه أو عدل منه اينشتين بنظريته فى النسبية . ومن ثم فلو كانت هناك قوانين ثابتة ، لكان أول هذه القوانين او ثانيها هو القانون الحقيقى الثابت الذى يفسر ظاهرة الحركة ، ومن ثم لكان كشفنا عنه كشفا نهائيا ، ولتوقف البحث العلمى عند ذلك . لكن لأننا نطور من بحثنا العلمى ونطور من امكانيات هذا البحث ، فاننا نتوصل الى قوانين أكثر دقة . ومعنى ذلك — فى نظرهم — ان ما نتوصل اليه من قوانين فى العلم ، ليست بالقوانين الثابتة المطلقة التى لا تتغير ، بل هى قوانين موقوتة بزمن معين ، ومشروطة بظروف وامكانيات البحث العلمى . ومن ثم كان هناك احتمال دائم لتغييرها أو لنسخها فى المستقبل ، تبعا لاحتمال تطوير امكانيات ووسائل البحث العلمى . **وعلى ذلك فالقوانين الثابتة التى يقول بها أصحاب الحتمية ليست ثابتة ، وبالتالى فتطبيق مبدأ الحتمية بهذا المعنى يخالف — عندهم — طبيعة التقدم العلمى .**



الا ان دعاة الحتمية يعترضون على هذا الرأى بأن ما توصلنا اليه قديما من قوانين لم يكن هو القانون الثابت الذى يفسر هذه الظاهرة أو تلك ، بل كان مجرد محاولة لتفسير الظواهر. وفى هذه الحالة ينشأ السؤال نفسه : ومن الذى يدرينا بأن ما وصلنا اليه الآن هو القانون الثابت المطلق الذى يفسر الظواهر على النحو الذى يقوله ؟ مما لا شك فيه انه قابل للتعديل فى المستقبل . وفى هذه الحالة ، نرى أصحاب المذهب الحتمى يقولون بأن عدم الكشف عن قوانين ثابتة حتى الآن ، لا يعنى عدم وجود قوانين ثابتة ، بل يعنى ان التقدم العلمى حتى الآن مازال غير قادر على الكشف عنها ، وانه قد يستطيع ذلك لو توافرت له الامكانيات التى تساعده على تحقيق هدفه .

الا ان الحكم على مالم يحدث بعد يستحيل الجزم به بل يقال على سبيل الترجيح ، ولذا فان أغلب مايقوله فلاسفة العلم من المعاصرين ، هو اننا حين نتكلم عن المستقبل ، فان كلامنا لا يخرج عن مجرد الاحتمال ، ولا يبلغ مرتبة اليقين مهما زادت درجة ذلك الاحتمال .

الحتمية والسببية

هذا ويستند أغلب دعاة المذهب الحتمى ـ الى فكرة السببية ، ومعنى الضرورة فيها ـ فى الدفاع عن وجهة نظرهم . اذ طالما انهم يذهبون الى وجود قوانين ثابتة تخضع لها ظواهر الكون فى اطرادها ، وطالما ان القانون العلمى ـ فى نظرهم ـ يعبر عن رابطة ضرورية تربط بين الأشياء أو الظواهر فى اطرادها ، وان كانت هذه الضرورة ضرورة مشروطة بظروف أو شروط معينة . وعلى ذلك فالسببية تمثل المبدأ الأساسى الذى تقوم عليه الضرورة فى القوانين العلمية ، تلك الضرورة التى يشترطها دعاة المذهب الحتمى .

ولقد عبر الفلاسفة المدرسيون عن معنى الضرورة فى السببية حين ذهبوا الى ان العلة (أو السبب) لا يمكن أن تؤدى الى احداث أى صفة من الصفات فى المعلول الا اذا كانت نتيجة هذه الصفة موجودة فى العلة نفسها من قبل . كما عبر عن مثل هذا المعنى الفيلسوف الانجليزى **چون لوك** (+ ١٧٠٤) حين ذهب الى أن الشىء يمكن أن يقال انه موجود على نحو ما فى علته .

الا ان من الفلاسفة من تصدى لمناقشة فكرة السببية والى انكار معنى الضرورة فيها الأمر الذى انتهى بهم الى القول بالاحتمال والترجيح لا بالضرورة او التحتم . وكان أول من قام بذلك من المفكرين الغربيين هو الفيلسوف الانجليزى **داڤيد هيوم** (+ ١٧٧٦) ، الذى فسر مبدأ السببية بأنه نتيجة لعادة عقلية تكونت بناء على ما ندركه من اطراد فى تتابع الظواهر . فلأننا ندرك دائما (ا) تتبعها (ب) فى الوجود مئات المرات ، فاننا نألف حدوث الظواهر على هذا النحو . الا أن هذا لا يعنى فى نظره أن نربط بينهما بعلاقة ضرورية ، كما لو كانت طبيعة (ا) تستلزم وجود (ب) ، أو كما لو كان من طبيعة (ب) أن تلزم عن (ا) . وهذه العادة العقلية ، هى التى نعتمد عليها فى التعميم الخاص بالعلوم الطبيعية وفى التكهن بالمستقبل بناء على الخبرات السابقة . وهكذا لم ينكر هيوم مبدأ السببية بل هو رفض فكرة الضرورة فيه .

والى مثل هذا التحليل ذهب الغزالى (المتوفى عام ١١١١ م) فى قوله **(بأن الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببا وما يعتقد مسببا ليس ضروريا عندنا ، بل كل شيئين ليس هذا ذاك ولا ذاك هذا . ان اثبات أحدهما لا يتضمن على الاطلاق اثبات الآخر ، ولا نفى أحدهما يتضمن على الاطلاق نفى الآخر . وليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر)** . وهذا هو نفس الموقف الذى يراه كثير من فلاسفة التحليل المعاصرين مثل برتراند راسل ولاڤيج ڤتجنشتين وغيرهما. وقد عبر ڤتجنشتين فى كتاب « رسالة منطقية» عن مثل هذا المعنى بقوله (ان ضرورة حدوث شىء ما ، لأن شيئا آخر قد حدث لا وجود لها ، فالضرورة لا تكون الا ضرورة منطقية)

وهكذا يصبح مبدأالسببية عند هؤلاء الفلاسفة مبدأ خاليا من الضرورة ، ولذا فهو لا يعبر الا عن مجرد احتمال اطراد الظواهر والأشياء على النحو الذى وقع فى خبرتنا مئات المرات ، لأن أى اطراد طبيعى ـ مهما بلغ من الكثرة ـ فانه يكون مازال فى مجال الاحتمال ولا يبلغ يقين الضرورة .

وهكذا يكاد يكون الاحتمال ـ لا الضرورة ـ هو الاتجاه الأكثر شيوعا الآن لدى اغلب فلاسفة العلم من المعاصرين ، أو هو يكاد ان يكون السمة التى يتسم بها التفكير العلمى أو الطابع الذى يتميز به لدى العلماء وفلاسفة العلم المعاصرين .

عزمى اسلام

جيفارا الثائر والأسطورة



ارنستوشى جيفارا .. ثائر من أمريكا اللاتينية ، أحد اثنين صنعا الثورة فى كوبا ، وهو أيضا الأسطورة الذى لقى مصرعه – قبل شهور – وهو يتبادل طلقات الرصاص مع جنود احدى الحكومات التى تسير فى فلك الامبريالية الأمريكية .. فى بوليفيا .

والذى يهمنا الآن ، وبعد أن مات جيفارا ، وتحول هذا الثائر العظيم الى أسطورة ، أن نعرف ما الذى أضافه الى قاموس الثورات .

هذا ما يحاول أن يجيب عليه هذا الكتاب « جيفارا » الذى أصدرته دار الهلال للأستاذ جورج عزيز ، وهو كتاب تقدير لا تقييم ، أو تحية لا دراسة ، تغلب عليه الانطباعات الصحفية السريعة ، وان اتحد مضمونه فى الاطار العام .. لكنه بداية أو مدخل لاكتشاف جيفارا ، والاكتشاف هنا يحتاج الى أكثر من كتاب وأكثر من مجهود .

الثورة عند جيفارا ليست هى الثورة القومية بمفهوم القرن التاسع عشر – عصر الثورات القومية البرجوازية – وانما الثورة عنده وقبل كل شىء هى ثورة الطبقة ، ثورة الكادحين من العمال والفلاحين ، الذين يعيشون فى قاع المجتمع ، الى جانب أنها ثورة وطنية تستهدف الاستقلال السياسى الكامل ، وهى أيضا ثورة انسانية بمعنى أن الثائر يستطيع أن يناضل فى أى مكان ، وفى أى بلد اذا دعاه الواجب أو دعته الضرورة .

من هذا المفهوم اقتنع جيفارا بوحدة الثورة العالمية ، وهذا البعد الجديد ، وان كان معروفا نظريا ، نقرأه فى الكتب ، الا أن جيفارا قد خرج به الى مجال التطبيق ، فبعد تجربة ثورية فى وطنه الأول – الأرجنتين – انطلق جيفارا يجوب أقطار أمريكا اللاتينية ، يشعل الثورة فى كل مكان يحل به . فاشترك فى الثورة الاشتراكية بجواتيمالا ، ابان حكومة أرمنز التقدمية ، وبعد نجاح الثورة المضادة فى الاطاحة بهذه الحكومة ، توجه جيفارا الى كوبا ، حيث خاض نضالا استمر سنوات ، فى جبال سييرا مايسترا . ثم نجحت الثورة ، وأصبح جيفارا هو الرجل الثانى فى كوبا ، لكنه وجد أن من واجبه بعد أن استقرت الأمور فى أيدى الثوار ، أن يبحث عن موقع عمل جديد ، يخدم الثورة الاشتراكية العالمية ، فذهب الى بوليفيا .. وهناك تحول جيفارا من ثائر الى أسطورة .

الى جانب هذا فلجيفارا اضافات جديدة فى علم الثورة ، أو علم تكتيك الثورة ، فانه قبل أن يشرع فى الاسهام فى ثورات العصر ، بدأ بتحديد من هو العدو الذى عليه أن يناضل ضده ، فوجد أن العدو الرئيسى – ولا أقول المباشر – هو الامبريالية الأمريكية التى نجحت فى أن توقف المد الثورى فى أمريكا اللاتينية ، عند حد الثورة الوطنية .

بعد ذلك انصرف جيفارا يختار التكتيك الذى يناسب ظروف هذه المعركة ، فوجد أن العدو يمتلك امكانيات مادية ضخمة ، هيأتها له تكنولوجيا العصر ، وان افتقد الى الايديولوجية التى عليه أن يحارب من أجلها ، فوجد جيفارا أن الأسلوب الأمثل هو أسلوب حرب العصابات ، وقد ألف كتابا بهذا الاسم يعد من الكتب التى يتخذها الثوار فى أنحاء العالم انجيلا لهم .

ولكن هل يكفى النضال فى بلد واحد مثل كوبا أو فيتنام من أجل دحر العدو الامبريالى المترحل ؟؟ .

فى رسالته الى مؤتمر القارات الثلاث الذى عقد فى هافانا فى ابريل من العام الماضى ، أوضح جيفارا ضرورة خلق جبهات متعددة للنضال تستنزف جهد العملاق الأمريكى ، وتجعله يسقط أمام ضربات الثوار المتلاحقة ، وهو ما عبر عنه « بتفجير أكثر من فيتنام » .

لكن جيفارا مات .. أخفى أعداؤه جثته .. أحرقوها .. حتى لا يصبح قبره مزارا يحج اليه الثوار ، ويستمدون منه زادا يعينهم على مواصلة النضال .

ولكن هل نجح الأعداء فى أن يغتالوا الأسطورة ، كما اغتالوا الجسد .. لا أظن . لقد قال جيفارا يوما « مرحبا بالموت ما دامت تمتد يد ثورية لتقبض على أسلحتنا من بعدنا ».. وصدق جيفارا .

هربرت ريد

من التغيير إلى الثورة

سمير كرم



لكي نفسر عصرنا ينبغي أن نكون جزءا من هذا العصر .

"هربرت ريد"

منذ أسابيع قليلة (فى ١٢ يونيو ١٩٦٨) توفى مفكر بريطانى معاصر يعرفه معظم مثقفينا ـ وخاصة منهم المعنيون بالدراسات الجمالية والفنية والنقدية ـ وان كان ما نعرفه عنه يقصر كثيرا عن شمول كل جوانب فكره المتعددة ، والممتدة الابعاد ، والتى انتجت أربعين كتابا هى كلها ـ بلا استثناء ، ومهما اختلفنا مع محتواها الايديولوجي أو النظرى ـ دراسات جادة كرس لها هذا المفكر كل سنى حياته .

مات هربرت ريد Herbert Read صاحب كتاب « معنى الفن » الذى لا أظننى مبالغا اذا قلت انه كان بالنسبة للكثير من المثقفين المصريين بابا عريضا الى آفاق رحبة من الدراسات الجمالية والفلسفية وتاريخ الفن والنقد الأدبى . وما أجدر هذا المفكر ـ وقد كان لاسمه احترامه بين الدارسين والقراء ـ رغم انتماء بعضهم الى فكر يسارى أو فكر يمينى ـ أن تقدم « **محاولة دراسة** » لفلسفته وجهده الفكرى الذى استغرق خمسين عاما عملا من مجموع خمسة وسبعين عاما من حياة عاشها هربرت ريد .

ميلاد مفكر

ولد هربرت ريد فى ريف انجلترا قريبا من كير بيمورسايد فى يوركشاير عام ١٨٩٣ ، وكان ينتمى لأسرة ريفية وكان أبوه مزارعا . وقد أثرت حياة المجتمع الزراعى فيه تأثيرا هاما ـ فى فكره واتجاهاته السياسية والفنية ـ كما سنرى فيما بعد . وفى رأى ريد نفسه أن السنوات العشر الأولى من حياته كانت سنوات السعادة التى جاء بعدها طوفان الأحداث ليهز المسار العادى للتطور . ففى سن العاشرة توفى والده فانتقل فجأة لمعاناة تجارب الحياة المريرة فى احدى مدارس الأيتام ، ومنها انتقل الى التسلق البطىء العسير عبر الحرمان من الأبوة ، وعبر مراهقة أثقلها الفقر الى الالتحاق بجامعة « ليدز » التى كان يعتبرها جامعة اقليمية تعيش فى هامش الحياة الأكاديمية .

وفى جامعة « ليدز » درس الاقتصاد على يد الأستاذ **آرثر جريثوود** الذى جعل « **مطامح سياسية غامضة** » تتفاعل فى نفس ريد الشاب . وأوشك تحت تأثير هذا الأستاذ أن ينضم الى الحركة العمالية . وكان يمكن أن يشكل هذا مستقبلا سياسيا له . ولكن ريد يقول « **ان حساسيتى الشعرية قد جذبتنى ـ لا الى حزب العمال ـ وانما الى الاشتراكية التعاونية** »

وفى هذه الفترة تأثر بالاشتراكى البريطانى **وليام موريس** والفوضوى الروسى **كروبوتكين** . وكان يمكن أيضا أن تشكل الاشتراكية التعاونية مستقبلا سياسيا له . فقد بقيت له ـ عام ١٩١٤ ـ سنة واحدة على التخرج من الجامعة وكان قد خطط لنفسه السفر الى لندن ليكتب لصحيفة « **العهد الجديد** New Age » ـ وكان رئيس تحريرها من بلدته ، ولمجلة « **التعاون** » التى أسهم ج . د . هـ . كول .

ولكن جاء الطوفان الثانى من الأحداث متمثلا فى الحرب العالمية الأولى ـ فالتحق بالجيش ضابطا فى سلاح المشاة ، واشترك فى معارك فرنسا وبلجيكا وحصل على وسام الخدمة الممتازة ووسام الصليب العسكرى « **تقديرا لبطولته** » . ويصف هربرت ريد سنوات الحرب الأولى الأربع بأنها كانت من ناحية توفر مصادر العيش فترة أمان ، ولكنه كان أمانا تحت التهديد المستمر بالموت وفى وجود **آلام الحياة اليومية فى ميدان القتال** . ولكنه يقول فى الوقت نفسه أن سنوات الحرب أعطته ثقة بذاته كان يمكن أن تتطلب فترة أطول لاكتسابها فى ظل الحياة المدنية الهادئة .

ورغم عمق أثر تجربة الحرب العالمية الأولى فى حياته فانه لم يكتب أبدا عن فظائع القتال الحقيقية ، فان الرعب بالنسبة اليه لم يكن رعب الموت أو الخوف من التشوه أو عذاب القلق ، وانما كان رعب الحرب بالنسبة اليه حالة سيكوباتية ـ بالمعنى المفهوم فى علم النفس المرضى ـ من الهلوسة لا يعود العالم فيها عالما واقعيا ولا يعود المرء يعرف ما اذا كان وجوده أمرا مشروعا ، وما اذا كان قد بقى فى العالم شىء من العقل .

وعندما سرح هربرت ريد من الجيش فى ربيع عام ١٩١٩ كانت روح المغامرة لديه قد استنفدت ، ولكنه قد وصل الى حالة من زوال الوهم عن نفسه وبدأت تتردد فى داخله النغمة التى كان يرددها جيله كله .. نغمة « **اعادة البناء** »

صورة هذا العصر

بانتهاء الحرب العالمية الأولى بدأ ارتباط حياة هربرت ريد الفكرية والعملية بالفن والدراسات الفنية والأدب ..

وهو ارتباط ظل قائما حتى آخر أيام حياته التى انتهت بمرض استمر ثلاث سنوات . فقضى فى بداية حياته العملية عشر سنوات فى العمل فى متحف فكتوريا والبرت . وفى عام ١٩٢١ اصبح أستاذا للفنون الجميلة فى جامعة أدنبرة . ثم محاضرا فى كلية ترينيتى بجامعة كيمبردج (١٩٢٩ - ١٩٣٠) ومحاضرا فى الفن فى جامعة ليفربول (١٩٣٥ - ١٩٣٦) وأستاذا للفنون الجميلة فى جامعة هارفارد (١٩٥٣-١٩٥٤). **ومنح درجة الدكتوراه الفخرية فى الأدب من جامعة ليدز** التى تلقى فيها دراسته الجامعية كما سبق أن ذكرنا . وأنعم عليه بلقب « سير » فى عام ١٩٥٣ . وراس خلال الأعوام من ١٩٣٣ الى ١٩٣٨ تحرير Bualmgton Magazine نشاط ريد الأكاديمى الواسع وأعماله الابداعية الكثيرة - فى مجال الأدب شعرا ورواية - وكتاباته المتعددة ، فقد كان يجد وقتا لممارسة النشاط السياسى كعضو فى « **لجنة السلام** » أو « **لجنة المائة** » التى كان يتزعمها الفيلسوف البريطانى **برتراند راسل** ، وهى اللجنة المعروفة بمناهضتها للقنبلة الذرية . وتزعم ريد نفسه مظاهرات مناهضة القنبلة الذرية التى نظمت فى ميدان الطرف الأغر بلندن . واستقال من عضوية اللجنة عام ١٩٦٢ .

كان هربرت ريد شديد السخط فى اسى بالغ على حياة العصر .. ولكنه رغم شدة الأسى وشدة التشاؤم لم يكن سلبيا ولم يخلد الى هدوء الدراسات الجميلة والفنية .. وقد كتب يقول :

« **ليست هناك فترة أخرى تمتد لنصف قرن من تاريخ البشرية يمكن أن يوجد فيها مثل هذا التدخل الذى لا ينقطع فى التطور العادى كتلك الفترة التى تخللتها حربان عالميتان قاساهما الرجال من جيلى** » ..

« **ان من الأعمال التى تجلب الندم أن نهجر خط الجبهة فى المعركة الثقافية ، وهى معركة ينبغى أن نشنها فى خضم مجتمعاتنا الممزقة والمفتربة . ان فضائلنا الشعرية ينبغى أن تكمن - اذا كان لابد لها أن تكمن فى موضع ما - فى تفسير زمننا ، ولكى نفسر زمننا ينبغى أن نكون جزءا منه** » .

ويصف ريد ظروف حياته بعد ذلك بانها سارت بتوجيه الصدفة وانه اعتبر ذلك امرا طبيعيا . ويقول أن الناس الذين كان يجد فى نفسه ميلا الى كرههم كانوا أولئك الناس الذين ابستطاعوا أن يخططوا مستقبلهم بنجاح . فهؤلاء ليس فيهم صراع ولا تناقض « **لأنهم فرضوا على أنفسهم مثلا أعلى انسانيا من المنطق والهدف والتماسك** » .
وهو يقول أن الحرب تركته مؤمنا بمبدأ هرقليطس القائل بأن الصراع هو الشرط النهائى لكل شىء . والصراع بالنسبة اليه هو بصفة خاصة الصراع بين الفرد وظروف الزمان الذى يعيش فيه . وقد نشأ هذا المبدا الهرقليطى عنده عن مأساة الحرب ، وهو نفسه يؤكد أن هذا المبدأ « هو أساس **نزعته الفوضوية** وفى الوقت نفسه أساس **نزعته الرومانتيكية** . وهو يقول أنه يستطيع أن يجمع بين الفوضوية والنظام . ويدلل على ذلك بأنه كان من رجال التنظيم الادارى الممتازين فى حياته العملية - وان يجمع بين فلسفة الصراع والحركة السلمية ، وان يجمع ايضا بين الحياة المنظمة (« ان مرأى البوهيميين والرقعاء يجعل بدنى يقشعر ») والرومانتيكية والتمرد فى الفن والأدب .

وحتى فوضويته لم تكن مذهبا . بمعنى أنه كان يكره النسق الفلسفى المتكامل .. « **اننى أكره كل المذاهب المتسقة وكل المقولات المنطقية وكل ادعاء بالحقيقة والحتمية . ان الشمس التى تطلع شمس جديدة فى كل يوم** » . فهو يردد من جديد نفس المبدأ الهرقليطى مبدأ التدفق الدائم الذى تلخصه عبارة هرقليطس الشهيرة « **لا يمكنك أن تنزل النهر الواحد مرتين لأن مياها جديدة تغمرك باستمرار** » .

من التغيير الى الثورة

واذا كان هذا هو حال الطبيعة فهو أيضا حال الانسان . ويعتقد هربرت ريد ان الناس جميعا فريقان فى لعبة أطفال! ومعنى هذا انهم محكوم عليهم بالفعل ، والفعل فى التغير . وهو يؤكد رغم كراهيته للمذهبية ، ورغم أنه لم يكن يعتبر نفسه سياسيا - أنه لا بد من التغيير : « **لقد كافحت من أجل التغيير** بل حتى **من أجل الثورة** » .

ولكن التغيير فى أى اتجاه والثورة لأى هدف ؟ لقد أقنعه فهمه لتاريخ الحضارة بأن المجتمع الأمثل « **نقطة على أفق دائم الابتعاد** » . اننا نتحرك نحو هذه النقطة باطراد ولكننا لا يمكن أن نبلغها أبدا . ومع ذلك لابد أن نظل منشغلين دائما بكل عواطفنا بالكفاح المباشر من أجل الوصول اليها ، الى المجتمع الأمثل ، فتلك هى طبيعة الأشياء .

هكذا نرى أن هربرت ريد قد جمع كثيرا من التناقضات فى داخله .. « **فكان فوضويا ومؤمنا بضرورة التغيير فى الوقت نفسه ، وكان رومانتيكيا وعضوا فى حركة سياسية من أجل السلام ، وكان معارضا للمنطق والحتمية والتمذهب وفيلسوفا ومؤرخا للفن وعلم الجمال** . ولكن التناقض الأساسى الكامن فيه كان ذلك التناقض الحاد بين نزعته التشاؤمية الشديدة وايمانه بضرورة التغيير والثورة . ولقد كان دائم التعبير عن أسى دفين فى نفسه بسبب وضع الفنان فى المجتمع المعاصر الذى يصفه فى أحد مقالاته (« ماذا بقى لنقوله ؟ ») فانه « مجتمع الحرب والضرائب » . وفى هذا المقال نفسه نجد نموذجا واضحا لهذا الأسى فى هذه الفقرة :

« **ان اليأس يتملكنى حين أفكر فى جون راسكين فقد كان رجلا موهوب الاحساس والحساسية والطاقة والوقت ، ناضل طوال حياة مديدة من أجل قيم ناضلت انا من أجلها ببراعة - وبوضوح وجدانى ، وفى النهاية هزم تماما . فلم تعد الأجيال الأصغر تقرأه ولم تعد الأجيال الأكبر منها تعلمها كيف تقرأه . وأصبحت مؤلفاته العديدة أرخص ما تبقى فى صناديق حفظ الكتب ولن يفكر أحد حتى فى أن يسرقها . ومع ذلك فان ما كان راسكين يريد أن يقوله عن المدنية والحضارة ، عن الفن والأدب ، عن السياسة**

والاقتصاد ، لا يزال يلائم مشكلات زماننا . أما الشرور والأخطاء التى كان يستنكرها فقد استمرت فى الازدهار منذ أن مات قبل ستين عاما ، رجلا مسنا حزينا فاقد العقل .

« فماذا يفيد ... أن أخوض نفس المعركة بأسلحتى القاصرة وبدون ما كان راسكين يملكه من مال وما كان لديه من وقت ؟ »

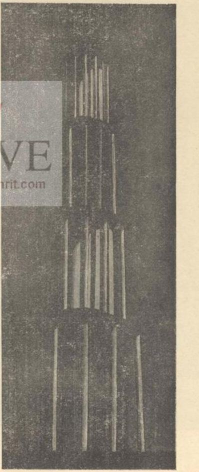
وجواب ريد على هذا هو أنه ليس لنضالنا سبب عقلى . انه يعلم أن من العبث أن يعارض القوى الغالبة ، قوى التكنولوجيا والمنفعة وجميع جوانب « **النزعة العقلية** » التى تتغلغل فى كل جانب من الحضارة الحديثة . ويرى أن هذا العصر الذى نعيش فيه ليس عصرا ذهبيا ولا حتى فضيا، واننا نتملق أنفسنا حين نصفه حتى بأنه عصر الصلب . **فهو فى الحقيقة عصر الغاز والتفجير الذرى .**

اغتراب الانسان والفنان

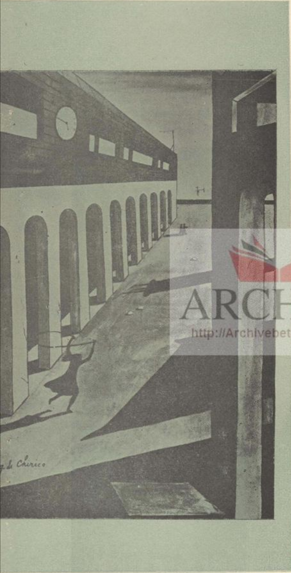
أليس ما يعبر عنه ريد هنا هو اغتراب الانسان ـ واغتراب الفنان بوجه خاص ـ عن المجتمع الراهن ، مجتمع النظام الرأسمالى الذى عاش **ريد فى ظله عمره** كله ؟ ولكنه يعبر عنه بفكرية لم تستطع أن تتجاوز أسلوب المجتمع نفسه ، بفكرية لم تجد الأسباب الموضوعية الحقيقية **لهذا الاغتراب** . ولهذا ظل هربرت ريد يعانى اغترابه وظل يعبر عن هذه المعاناة ، أى أنه ظل يعيش فى المشكلة دون أن يتسلح بمنهج موضوعى يحلل به المشكلة ويخرج بنفسه من تناقضاتها . ولهذا أيضا ظلت دعوته « **للتغيير بل حتى للثورة** » دعوة بدون حركة وبدون برنامج . ولكن أليس غريبا أن يحدث هذا لرجل عانى فى مقتبل عمره وطأة الفقر وعرف بشاعة النظام الاجتماعى السائد فى بلاده ؟ أليس غريبا أن يحدث هذا لمفكر وضعته الظروف أقرب ما يكون الى مجالات النضال السياسى من أجل التغيير والثورة ، واحتك بالفكر الاشتراكى والحركة الاشتراكية والعمالية فى أوج نشاطها فى بريطانيا ، بل وعاصر اعظم التغييرات الثورية فى النظم الاقتصادية الاجتماعية ؟

كأنما وجه مثل هذا السؤال الى ريد ، فتجده يقول فى فقرة من سيرة حياته التى ضمنها كتابه « **حوليات البراءة والتجربة** » :

« ربما يتعين على أن أفسر لماذا شدنى كروبوتكين والاشتراكية التعاونية أكثر مما شدنى ماركس والشيوعية . لقد قرأت « رأس المال » فى عام ١٩١٤ وقرأت كتابات أخرى فى هذا الاتجاه نفسه . ولم أكن أبدا فى أى وقت من الأوقات معاديا للماركسية بمعنى رفض نظرية فائض القيمة أو المادية الجدلية بوجه عام . ولكننى لم أستطع أن أزيح جانبا ميراثى الزراعى . وقد بدت لى الماركسية دائما فلسفة سياسية للطبقة العاملة الصناعية (البروليتاريا). أما موريس وكروبوتكين ـ على النقيض من ذلك ـ فكانا الى جانب العامل الزراعى والحرفى ، وقد أرجعا معظم شرورنا



الاجتماعية الى الآلية ... وعندما أرى طبقة الفلاحين تسيطر على الشيوعية ـ كماهو الحال اليوم فى يوغوسلافيا والصين ـ عندئذ فقط فان عواطفى تتعلق بها » .



الفن نشاط اجتماعى

كان التاريخ الذاتى لفكر هربرت ريد وفلسفته فى الفن مراحل متتابعة من الوقوع تحت تأثيرات فلسفات معاصرة ـ كانت هى نفسها فى مراحل التكوين أو الازدهار وقت وقوعه تحت تأثيرها . ولم تكن كلها فى اتجاه واحد ، بل ـ على العكس من ذلك ـ فان معظمها كان متناقضا أشد التناقض . بدأ ريد متأثرا **ببرجسون** والناقد الفنى الالمانى **وورنجر** W. Warringer الذى ترجم له ريد الى الانجليزية بحثه بعنوان « الشكل فى الفن القوطى Form in Cothic » . وكان ريد يعتبر هذا البحث **« نظرية سيكلوجية متماسكة تتضمن ظاهرة الفن الهندسى »** . ثم تأثر بكروتشه وبذل محاولة لتخليص فلسفة كروتشه الجمالية من هيجليتها .

غير أن تأثر ريد بفلسفات العصر لم يقتصر على برجسون وكروتشه وأبحاث لانجر وكاسيرر وورنجر . فقد جاءت بعد ذلك مرحلة أخصب فى حياته الفكرية وقع فيها تحت تأثير فلسفة الظواهر والفلسفة الوجودية معا كثورة على المقولات المنطقية العقلية التى تحتلها الاتجاهات الوضعية . وكان ذلك طبيعيا ليس فقط بلازمة المنهج الفينومينولوجى والفلسفة التأملية الوجودية لمجالات الدراسات الجمالية والفن ، وليست فقط لثورة ريد على « آلية » التفكير العلمى البحت .. وانما كما يقول ريد نفسه لأن تأملاته فى الفن قادته الى فلسفة جمالية بينها وبين الظواهرية والوجودية أوجه شبه كثيرة وقد ذهب ريد الى حد القول بأن فلسفته « التأملية » ترتكز على معطيات لا تقل موضوعية عن معطيات العلم التجريبية ، وهو ما يتفق مع موقفه المناهض للوضعية فى رفضها لاعتبار المعطيات الجمالية معطيات تصلح لاقامة علم تجريبى على أساسها . **فالفن عند الوضعية المنطقية تعبير لا يدل على حقائق موضوعية قائمة فى العالم الخارجى ومن ثم لا يدخل مجال المعرفة العلمية . لكنه عند ريد يضيف الى معرفة الانسان الموضوعية بالعالم .** لان وظيفة الفن ليست مجرد الامتاع، أى ليست ـ كما يتصور الوضعيون ـ وظيفة وجدانية بحتة ، وانما هى وظيفة ادراكية . وليست هناك ـ فى رأى ريد ـ معايير للحقيقة تنطبق على العلم وحده ولا تنطبق على الفن ، وحجته فى ذلك أن كلا منها يعتمد فى صياغة مدركاته على لغة رمزية ، هذه اللغة عند العلم « علامات » وعند الفن **رموز** ولا يقتصر ريد على هذا فى تأكيده للقيمة المعرفية والموضوعية للفن ، بل يذهب الى حد القول بأن منطق الخيال الابداعى لا يقل صرامة عن منطق الاستدلال العلمى ، وان الابداع الفنى قابل للتحقيق بالرجوع الى الواقع الموضوعى تماما كما أن النشاط العلمى يلزم أن يكون قابلا للتحقيق بالرجوع الى الواقع الموضوعى .

لهذا كله يضحى ريد فى فلسفته الجمالية — ورغم ميله الشديد للنزعة التعبيرية — بقيمة الجانب الانفعالى والوجدانى فى الفن لحساب الجانب الادراكى والمعرفى . فاذا كانت الأعمال الفنية العظيمة تنطوى على شحنة وجدانية معينة تثير فينا الحزن أو السرور أو تشعرنا بالجانب الطيب أو الجانب الشرير فى الحياة ، فليس هذا هو المضمون الحقيقى لها ، وليست الوظيفة التعبيرية هى كل شىء فى هذه الاعمال الفنية ، انما المضمون الحقيقى هو المضمون الادراكى . هو الجانب من الوجود الذى ينقله الينا العمل الفنى ويعمق ادراكنا وفهمنا له .

وما دام الفن نشاطا ادراكيا ، وما دام هذا النشاط الادراكى أو العرفى يصاغ فى « لغة » رمزية ، فلا بد أنه فى الغاية منه نشاط اجتماعى . فهو أداة اتصال بين الناس، على الأقل بين الفنان والجمهور . ولا يذهب ريد مذهب الدراسات السيكلوجية القائلة بأن العمل الفنى مجرد انعكاس لشخصية الفنان . بل أنه يرى أن حياة الفنان الخاصة لا تكفى لتفسير أعماله الفنية ، فالفنان نفسه ليس سوى «وسيط»والعمل الفنى منهج منمناهج تعريف الانسان بنفسه بقدر ما هو أداة اتصال بالآخر ، وبقدر ما هو أداة للقضاء على الهوة الفاصلة بين الذات والثروات الأخرى ، وبتعبير آخر وسيلة لتحقيق اتحاد بين « الأنا » و « الآخر » .

ولكى يحقق الفن هذه الوظيفة الاجتماعية الى جانب وظيفته الادراكية يرى ريد — كما يقول فى مقدمة كتابه « **الفن المعاصر** » — أن الفنان الحديث هو الفنان الحديث فى وجدانه وفى ظروفه أيضا . والفن الحديث « **حديث بالضرورة** » ، أى انه يعكس بالضرورة قيم عصره وتطوره وامكانياته ، ولكن حداثته تنعكس بطريقة فنية مضبوطة ، وهذه الطريقة هى « نتاج التطور الحديث فى تكنيك الفن وفى علم الفن » .

فلسفة الجمال والمنطق الجدلى

ومرة أخرى نجد سمة التناقض ظاهرة فى فلسفة هربرت ريد .. فهو على حين يتمرد على المنطق فى فلسفة الفن وفى فلسفته العامة ، وعلى حين يرى أن من الوهم أن نعتقد أن اللغة المنطوقة هى الوسيلة الوحيدة للتواصل بين الناس وان من الخطأ الاعتقاد بأن المعرفة المصاغة فى قوالب منطقية هى وحدها المعرفة الصحيحة ، وعلى حين يقول أن الفن لغة مستقلة تماما عن اللغة المجردة ، لغة التفكير الميتافيزيقى والتصورات ، وعلى حين أنه كان مناهضا بشدة للمذهب كنسق فلسفى متكامل ... فانه كان يريد أن يخلق فلسفة عامة جمالية تدعمها دراسة شاملة تستند الى المنطق الجدلى . ويفاجئنا فى كتابه « **فلسفة الفن الحديث** » بهذه العبارة :

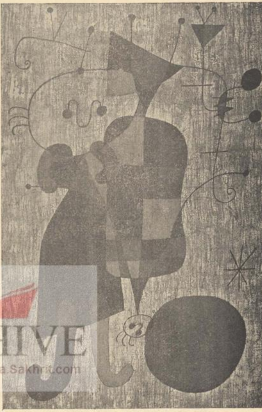
« اننى لأطمع فى أن أتمكن يوما من وضع كتاب هيجل (علم الجمال) ووضع الدراسة التفصيلية لكى أفعل فى مجال الفن — على أساس الديالكتيك الهيجلى — شيئا يشبه ما فعله ماركس على نفس الأساس فى مجال الاقتصاد. وبفلسفة فى الفن كهذه يستطيع المرء أن يشرع فى اعادة تقييم كاملة للقيم الجمالية »

وكما هو واضح فى هذه العبارة فان طموح ريد لأن يفعل فى مجال الفن مافعله ماركس فى مجال الاقتصاد لم يكن طموحا مؤسسا على فهم سليم للأساس الذى أقام عليه ماركس دراسته الموضوعية للاقتصاد الراسمالى . فان ماركس لم يتخذ أيا من كتب هيجل أساسا له عندما شرع يدرس تاريخيا واقتصاديا نشوء وتطور النظام الراسمالى ، بل أنه حتى لم يتخذ الديالكتيك الهيجلى منهجا له فى دراسته للاقتصاد أو غير الاقتصاد . فقد قلب ماركس منهج هيجل رأسا على عقب كما هو معروف .

فلم يكن قصد هربرت ريد اذا أن يضع الفن موضع الدراسة الموضوعية منطلقا من الواقع الموضوعى بهدف اكتشاف قوانينه وقوانين تطوره وحركته والقوى المتصارعة فيه وعلاقته الاجتماعية — كما فعل ماركس بالنسبة للنظم الاقتصادية فى « راس المال » — وانما كان قصد ريد أن يتخذ من هيجل منطلقا لفلسفة تأملية أساسها الفكر . واعتقد أنه بديالكتيك هيجل المثالى يستطيع أن يصل الى دراسة فى الفن كدراسة ماركس فى الاقتصاد . على أنه — الحقيقة — لم يكف طوال حياته عن السعى الى هدف اقامة فلسفة جمالية شاملة ، ولم يكف طوال حياته عن السعى الى اعادة تقييم القيم الجمالية ، وان تكن محاولاته قد أوصلته الى فروض واستنتاجات لا تقل بعدا عن الموضوعية مثل قوله أن « **السيريالية** » تهدف الى القيام بعملية اعادة تقييم كل القيم الجمالية ، وأن المذهب السيريالى تطبيق للمنهج المنطقى الذى طبقه ماركس لتفسير الثورة فى المجتمع الانسانى ابتداء من المشاعية البدائية الى الاقطاع ثم الى الراسمالية على مجال الفن . « **فبالمنهج الديالكتيكى يمكننا أن نفسر تطور الفن فى الماضى وأن نبرر وجود فن ثورى (هو السيريالية) فى الوقت الحاضر** » !

ووقع ريد فى القطيعة المفرطة حين ذهب الى أن « أى محاولة لانتقاد السيريالية ينبغى أن تقدم بديلا فلسفيا كافيا ، تماما كما أن أى نقد للمادية الجدلية — كما تتجسد فى اشتراكية ماركس — ينبغى أن يقدم بديلا فلسفيا ملائما». وقد بقى ريد معتقدا أنه ليس على خلاف كبير مع الماركسية، حتى فى نظرتها للفن . فهو ينتقد الاتجاه الماركسى فى نقد الفن لتأكيده على الجانب الايديولوجى فيه — أى على دوافع الفن ، وهو يرى أن هذا التركيز يفقدنا الدلالة الحقيقية للفن التى تكمن فى تفرده بالحساسية وتكمن فى أسلوبه فى التعبير . وهو مع هذا الاختلاف يقول « **لست أعتقد فعليا أن وجهة نظرى تتناقض مع وجهة النظر الماركسية ولكنى أزعم أن وجهة نظرى تقرير اكثر دقة واكتمالا للوقائع .**

فلست أزعم أن الحساسية الجمالية فى الظروف التاريخية الفعلية لأية فترة ليست محكومة بشروطها . لان هذا ينطوى على رغم بأن كل عمل فنى له صفته الكلية التى لم يدنسها شيء . ولكن ما أزعمه هو أن الظروف التاريخية لا تولد فنانا . انما الفنان هو الحقيقة المسبقة ـ هو الحقيقة الطبيعية ، وان كل ما تفعله القوى الاقتصادية هو أن تصدم هذه الحقيقة واما أن تدفعها فى مسارها او تعوقها » .



هل هى فلسفة تلفيقية ؟

هل يمكننا بعد كل هذا ان نقول أن ريد ـ وقد عملت فلسفته كل هذه التأثيرات من فلسفات متباعدة تمتد من البرجسونية الى الظواهرية الى الهيجلية ثم الوجودية والمنهج الماركسى ـ كان فيلسوفا تلفيقيا ؟

شيء واحد فقط ـ ولكنه أساسى وهام ـ يقف بين اى تقييم لفلسفة هربرت ريد وبين القول بأنها فلسفة تلفيقية ـ ذلك أنه هو نفسه لم يحاول مطلقا أن يصنع مذهبا فلسفيا متكاملا منسقا . وركز جهوده تركيزا جادا ومضنيا وتفصيليا فى خلق فلسفة جمالية تلم بأطراف التقدم العلمى والمنهجى للعصر ، وتستوعب قدر ما تسمح له نزعته التأملية الأساسية تاريخ الفن ومدارسه واتجاهاته فى علاقته بوجوه الحضارة الانسانية الأخرى ، وتتمثل مشكلات الفن الحديث بصفة خاصة كانعكاس لمشكلات الانسان الحديث نفسه ، وتعكس ـ ترتيبا على هذا كله ـ ازمة الحياة المعاصرة ووقوعها فريسة التناقض بين ما تتطلع اليه من « قيم » وما يشدها اليه من « حاجات » . ولذلك انفرد هربرت ريد بالجمع بين الفنان ـ فهو شاعر وروائى ـ والناقد الفنى والمؤرخ الفنى والفيلسوف . ولكنه الجمع بين كل هذه المجالات المتداخلة ـ دون تفاوت فى مستوى اى منها ـ من أن يكون أستاذا لعصره فى هذا المجال العريض مهما اختلفنا معه فى مناهجه ونظرياته . ومهما قلنا فى نزعته التأملية فى الفلسفة ونزعته الفردية فى الفن فان ذلك لم يحل بينه وبين ادراك حقيقة هامة فى واقع اليوم عبر عنها فى قوله : « ان شعراءنا وفنانينا متجهون الآن نحو مرحلة أخيرة من التحلل ولست أرى دربا آخر لهم فى كاليفورنيا أو باريس أو لندن . انما شاهدت فى الكومونات الشعبية فى الصين قصائد كتبها الفلاحون وعلقوها على لوحات مجلس القرية ، لا شك انها ليست قصائد جيدة جدا ، ولكن ملايين منها قد كتبت بين الخنازير والجواميس ومن هذه الخميرة سوف يبقى لدينا جوهريا » .

سمير كرم

تيار دى شاردان

وقضية التطور

سمير وهبى



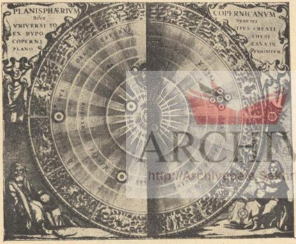
كان الطفل ينظر فى قلق الى أوراق الشجر وقد دب الاصفرار فيها ، والى الأزهار وقد مشى الذبول اليها، والى الفراشات وهى تتساقط رمادا فيزداد أساه . وذات يوم ، عثر فى حقل قريب من قصر أسرته على قطعة من الحديد ، فانحنى واحتضنها فى امتنان ، اذ سره أن يعثر على شىء صلد وقوى.ويوم اكتشف أن الحديد أيضا يبلى ويتآكل بالصدأ امتلأت عيناه بالدموع . وفى مرة أخرى هرب مع أخته الى ريف مقاطعة الاوفرنى . وعندما لحق الأهل بهما، كان الطفلان قد قطعا عدة كيلو مترات وهما يبحثان عن البراكين بغية العثور على احجار أو بلورات أو أى شىء لم يتغير منذ أيام الخليقة .

هذا الطفل الذى أفزعته رقة الكون وهو صغير . هو نفس الصبى الذى بحث فيما بعد عن معنى خالد فى مناظر الطبيعة .. سنجده بعد ذلك عالما جيولوجيا وانثروبولوجيا خطيرا ، له مكتشفات على جانب عظيم من الاهمية . وهو الى جانب كونه رجل علم ، فيلسوف فسر الكون الشامل بما فيه من جماد ونبات وحيوان وانسان تفسيرا جديدا . بقى أن نعرف أخيرا انه رجل دين ، من أتباع جماعة اليسوعيين ، وان كتبه لم تطبع الا بعد وفاته ، فأثارت آراؤه دويا هائلا بين طبقات المثقفين، وجعلت له العديد من الأتباع والخصوم .

البحث عن الطريق

منذ فجر حياته ، **أخذ يتعلق بنداءين متضادين فى ظاهرهما : نداء الأرض ونداء السماء** . نداء الأرض الذى جعله ينحنى الى اعماقها ، دارسا حفائرها ومكتشفا حضاراتها القديمة . ثم نداء السماء يدعوه الى ان يوفق ما بين العلم والدين فى وحدة واتساق وعندما بلغ مرحلة الدراسة الثانوية الحقه أهله بمدرسة خاصة يديرها القس الجزويت . وكانت السنوات التى قضاها هناك فاصلة من حيث مستقبله ، لأن رأيه أستقر وهو هناك على اختيار طريق الدين . ومن تلك المدرسة الثانوية سوف ينتقل فى عام ١٨٩٩ الى دير بجنوب فرنسا فى « اكس أن بروفانس » ، وهناك اختار شعبة العلوم وقيد نفسه طالبا بجامعة مرسيليا للحصول على ليسانس فى العلوم .

وكان يعيش فى تلك الفترة فى اكس ان بروفانس الفيلسوف **موريس بلوندل** الذى أصدر كتابه المشهور « **الفعل** » (١٨٩٣) Action ، واتصل تياردى شاردان بهذا الفيلسوف الكاثوليكى لأن فلسفة تيار التى تتعلق بالعمل يمكن وضعها فى نفس المناخ الذهنى الذى عاشت فيه فلسفة بلوندل . ان هناك فى الواقع تشابها عريضا فى الهدف وان اختلفت الوسائل ، ذلك **لأن بلوندل بدأ بالتحليل السيكولوجى العميق ولم يخرج من الانسان نفسه** ، فى حين **ان تيار وصل الى الانسان ولكن من خلال الكون كله** . وما كاد يفرغ من دراساته الفلسفية واللاهوتية فى عام ١٩٠٥ حتى عين مدرسا للطبيعة فى مدرسة العائلة المقدسة **بالقاهرة** . فجاء الى مصر فى عام ١٩٠٦ ليمكث بها ثلاث سنوات **وظل فى القاهرة يتابع الاكتشافات العلمية الرائعة التى حفلت بها السنوات الأولى من القرن العشرين** ، مثل اكتشاف الراديوم والطاقة التى يمكن توليدها عن انشطار الذرة ، غير ان طريقه لم يكن محدودا تمام التحديد ، فان كل رجل علم يجد نفسه فى بداية حياته محاطا بدروب شتى ، اذا ما برحت الذكريات بارزة فى ذهنه عن مجموعات الفراشات والنباتات القديمة والأحجار الجيولوجية . وحدث أن وقع فى يده كتاب **لبرجسون** وضعه فى نفس السنة ، وهو « **التطور الخالق** » ، فقرأه فى نهم ، خاصة وأنه قرأ قبل تلك كتبا تناولت نظرية التطور مثل مؤلفات **دارون ولامارك** . ولم تطل اقامته بمصر لأن رؤساءه استدعوه فى سنة ١٩٠٩ ليظل مدة ثلاث سنوات فى هاستنجز بانجلترا ، ليتم تعليمه الدينى قبل رسامته قسا . ثم حدث ان تقابل مع عالم من علماء التاريخ القديم هو مرسيلان بول Boule الذى شغل منصب مدير الحفريات القديمة بباريس ، فانعطفت حياته فى منحنى جديد استمر فيه بقية عمره . وهناك فى المتحف تقابل مع عالم من علماء الحفائر المشهورين هو الأب بروى فظلت صداقتها متصلة . وقاده هذا الأخير فى سنة ١٩١٣ الى الاهتمام بحفريات بدأها شبان علماء منذ عام ١٩٠٩ بشمال اسبانيا تحت قيادة الدكتورين أوبرماير ووزت ، فتم هناك أول اتصال علمى له بأعمال الحفريات والمكتشفات . وفيما بين ١٩١٢ و ١٩١٤ عمل بمتحف التاريخ الطبيعى . وهنا اشترك فى التنقيبات التى حفرت فى المكان الذى عثر فيه على جمجمة بيلتدوان .



الانسان الصيني

وفي عام ١٩٢١ ارسل الى الصين. **وهناك اكتشف بقايا ((السينانتروب)) اى الانســـان الصـــيني والذى** اطلق عليــه فيمـــا بعـــد اسم ((نيللى)) . وجاء عثوره عليـــه فى مقاطعة شوكوتيين عند ضواحى بكين. والجمجمة مماثلة تماما لجمجمةالانسان فيما عدا الفك الاسفل ، فهو أقرب الى فك الشمبانزى ، بينما كانت الأسنان كأسنان الانسان. وهو ينسب الى فصيلة تسبق انسان النياندر تال مباشرة فى سلم التطور . وقد تبين ان هذا الانسان الصيني كان يستخدم النـــار ، وكان منتشرا فى عصر البليستوسين ، أى ذلك الذىيفصل بين الزمن الحديث والعصر الرابع .

ثم اشترك أيضا فى ((**الرحلة الصـــفراء)) ، وهى الرحلة التى سافرت** فى عام١٩٣١تحت قيادةالمهندس الفرنسى ستروين ، صاحب مصانع السيارات المعروفة باسمه ، وكان الغرض من الرحلة علميا وتجاريا . **وكانت الناحية العلمية هى اكتشاف وسط آسيا** . أما الناحية التجارية فهى الاشـــادة بقدرة الســـيارات والجرارات على اجتياز الصحارى الشاسعة . ولم تكن تلك الرحلة سوى واحدة من الرحلات العديدة التى قام بهـا تيار دى شاردان فى مناسبات اخـرى ، لأنه قطع آلاف الأميـــال بعـــد ذلك فى ربوع آسيا وافريقيـــا وامريكا . وبين كـل رحلتين ، كان يعكف على الكتـابة لأصـــدقائه العديدين أو لتحــــرير مذكرات علمية طبع منهـــا الشيء اليسير جدا قبل وفاته فى عام١٩٥٥.

كتب الأب تيار دى شاردان مئات الأبحاث لم تحصر جميعها بعد . غير ان المطبوع منها حتى الآن لا يعد كافيا لبيان وجهة نظره . وكان من سوء حظه الا يطبع له كتاب علمى وهـو على قيد الحياة ، ذلك لأن **الكنيسة الكاثوليكية منعته من نشر كتبـــه ،** والسبب فى ذلك ان رؤساءه الدينيين قد اعتبروا منذ وقت طويل ان بعض أقواله المتعلقة بالخطيئة الاولى وصلة ذلك بالتطور البيولوجى لا تطابق تماما العقيدة الكاثوليكية ، فمنعوه من نشر كتبه الفلسفية ، اى تلك التى تناول فيها تفسيره الشامل للكون . كل ما نشر له لا يعدو عدة ابحاث علمية فى مجال الحفريات عرفت طريقهـــا الى المجلات المتخصصة ، فلم يختبر وهو حى وقع آرائه على المثقفين ، ولم يتنـــاولها بالمناقشـــة معهم أو التعديل . فظلت حبيسة الى أن مات ، فتكونت لجنة من اصـــدقائه ومريديه ، مهمتها نشر تراثه العلمى والفلسفى . وصدر للآن عدة مجلدات نذكر منها :

الظاهرة الانسانية . الطاقة البشرية . مكان الانسان فى الطبيعة . الوسط الالهى . مستقبل الانســـان . نشيد الكون .

والقارىء لمؤلفاته سوف يؤخــذ بالدرجة الفائقة من البصر النـــافذ والرؤية الصـــادقة ، وهى رؤية من النوع الذى يتصف به العبـــاقرة الذين يسبقون زمنهم ويشـــقون طريقهم بين الناس بالتوجيهـــات الجزيلة والحلول المسبقة ، تاركين التفاصـــيل لمريديهم ليتحققوا من صدقها .

وسيكون تركيزنا أكثر ما يكون على دراسة كتاب **((الظاهرةالانسانية))** Le Phénoméne Humain باعتبـــاره أهم كتاب له ، جمع فيه مكتشفاته العلمية واهم آرائه المحورية .

ويمكن تقسيم كتـــابه الى ثلاثة اقسام واضحة :

القسم الأول : الحقيقة الواقعة للتطور

القسم الثانى : المســـائل التى تثيرها نظرية التطور

القسم الثالث : التفســـير الدينى

واقعة التطور :

ان علماء اليوم يؤمنون بواقعة التطور . ولم يكشف لنا العـــلم الحديث عن ((**النظـــام المعمارى**)) للكون فحسب ، وانما أصبح يكتب لنا تاريخه أيضا .

وطبقا للأبحاث الحديثة لعلماء الفلك ، نعرف ان الكون يتحـــرك فى الفضاء . والمقصود بالكون ، ليس فقط المجموعة الشمسية التى نعرف منذ امد طويل انها خاضعة لقوانين الجاذبية . ان المجموعات الشمسية الأخرى تبتعد عن بعضهـــا البعض بسرعات شاسعة . وهذا هو المقصود بنظرية ((**اتساع الكون**)) .

واذا عدنا الى كوكب الارض ، وجدنا ان بنيان كائناته الحية يتغير . فان تحول الاشكال الحية من البسيط الى المعقد لم يعد الآن مجرد افتراض. غير أن التحولات لا يمكن ادراكهـــا بمقاييسنـــا الا اذا تراكمت وتجمعت فى خلال آلاف القرون ، فهى عندئذ تظهر فى وضوح كاف . هنا يصبح علم الحفائر هاما وخطيرا لما تكشف عنـــه التنقيبات من وجود حضارات قديمة عاش فيها انسان سابق لنا ومختلف عنا بعض الاختلاف .

ان المكتشفات المستمرة تبين دائما أن الانواع الحيـــة حاولت التكيف والتجدد ، بل وتغيير اشـــكالها وبنائها لكى تواجه ظروفا جديدة للبقاء أو لتكتسب ميادين جديدة .

ويكشف تاريخ الحياة ان الانواع قد تتابعت فى طريق صـــاعد نحـــو الانسان ، ونحو ســـيطرة النظام العصبى الذى يمارس العقل بوساطة قوته ويكشف عن وجوده . قد نجهل وسيلة ذلك او لا نرغب فى الاعتراف بها او مناقشة اسبابها المباشرة مثل الانتخاب الطبيعى او تأثير البيئـــة او الطفرات او دراسة الصـــفات والمكتسبة . ولكن الذىلا يمكن انكاره

هو : **الصعود المستمر للكائنات الحية نحو أشكال ذات تكوين علوى .**

ولكى نفهم تيار دى شاردان ، يجب أن نتعود بعض الألفاظ التى يستخدمها . فعنده وعند علماء آخرين ، نجد أن « العالم لم يتم بعد » وانما هو فى « دور التكوين » ، مثل كائن حى داخل رحم امه ، « وكل شىء فى تولد » بالرغم من الظواهر التى تبدو ثابتة .

واذا نظرنا الى «أرضنا الصغيرة» من الناحية المادية البحتة ، وجدنا أن الكرة الأرضية التى يكسو سطحها طبقة **من الكائنات الحية يمكن تسميتها بالغلاف الحى** Biosphère **المكون من الأحياء جميعها** ، وعلى قمتها **يوجد الانسان المسيطر بعقله والذى بدوره كسا القشرة الحية بقشرة أخرى مفكرة وعاقلة يطلق عليها تيار اسم غلاف العقل** Noosphère (المشتقة من كلمة Noos اليونانية ومعناها العقل) .

مغزى التطور

ان فكرة التطور ليست موغلة فى القدم ، فهى معروفة منذ أكثر من قرن بفضل أبحاث **لامارك و سان هيلير و دارون .**

ان **لامارك** (١٧٤١ – ١٨٢٩) هو مؤسس نظرية « تحول الأحياء » وقد توصل اليها بسبب حيرته فى تصنيف الأنواع الحيوانية والتفرقة بين صفاتها الطبيعية ، وقادته تلك الحيرة فى الفصل بين الأنواع الى الاقتناع بوجود أصل مشترك بين مجموعات كثيرة من الأحياء . كان الحيوانات التى وجدت نفسها فى بيئة ما اضطرت للتكيف حتى تعيش. ومن أجل اشباع حاجاتها كانت الأعضاء الموجودة بها تتغير أو تنقرض كلية ، ثم تأتى الوراثة لتثبيت اللغات المكتسبة . وهكذا استطاع لامارك أن يفسر مثلا سبب طول عنق الزرافة أو وجود قرون لبعض الحيوانات أو حوافر لبعضها الآخر .

وبعد لامارك ، جاء **جوفرواسان هيلير** (١٧٧٢ – ١٨٤٤) . وكان هذا العالم مقتنعا بأن البيئة هى أهم عامل فى التطور ، خاصة ماكانت تؤثر على وظيفة التنفس . وبينما كان لامارك يدرس التحول فى الكائنات الحية البالغة ، كان اهتمام سان‌هيلير هى الكائنات حديثة السن ، اذ كان يتصور انها وحدها تتأثر بالعوامل الخارجية . ومن ثم تؤثر فى النشوء والارتقاء . وفى رأيه ان الأنواع تنشأ من المسوخ التى تتكون فجأة ، ثم تنتقل صفاتها بالوراثة .

وفى عام ١٨٥٩ نشر **دارون** كتابه عن أصل الأنواع بطريق الانتخاب الطبيعى ، وفيه أكد ان الانتخاب الطبيعى يؤدى الى نشوء وارتقاء الأنواع ، ومن ثم أصبح الكفاح من أجل الحياة عاملا هاما لاستمرار البقاء للأصلح .

وأتاحت هذه النظريات جميعها المجال للعلماء لانتقادها ، سواء فى جملتها أو فى بعض تفاصيلها . ولكن بالرغم من كل الانتقادات ، فان نظرية التطور شقت طريقها الى الأمام ، خاصة وقد جاءت حفائر الجيولوجيا لتأكيدها وتعزيز الرأى القائل بأن الأحياء التى تكيفت للبيئة المحيطة بها استطاعت ان تبقى وأن تعيش على حساب الأخرى . ومن هذا مثلا الدناصير العظام ، تلك الزواحف العملاقة التى عاشت فى الدهور المبكرة ، قبل العصر الثالث ، وقد بلغ طول أفراد فصيلة الديبلودوكس منها نحو خمسة وعشرين مترا ، بسبب وفرة الغذاء النباتى فى العصر الفحمى ، غير انها انقرضت عندما حل الجفاف النسبى بعد ذلك . ان الثدييات الاولى ، وان كانت أصغر حجما ، الا انها كانت



مزودة بمخ بدائى مثل الفيران والليامير ، فنجحت فى شق طريقها فى سلم النشوء والارتقاء .

وخطت النظرية خطوات راسخة ، بسبب المكتشفات فى مجال التنقيبات الجيولوجية . وقد تراكمت عند العلماء فى القرن التاسع عشر ، وحتى نهاية العقد الثانى من القرن العشرين معلومات كثيرة دفعت الكثير منهم الى القول **بانهم يعرفون الشىء الكثير عن الحلقات الناقصة فى سلم التطور . فوصفوا الحيوان المجهول الذى سيأتى ليسد خانة الفراغ وظلوا يبحثون جاهدين عن الحلقة المفقودة.**

وفى عشرات المرات ، فى الثلاثين سنة المنصرمة ، حققت تلك المكتشفات أحلامهم وكانت الكائنات المطمورة على موعد مع حساباتهم الدقيقة وأوصافهم التفصيلية . وبكلام آخر ، أصبح السبب القوى لقبول نظرية التطور ان مئات الالوف من الكائنات الحية التى اكتشفت متحجرة قد وجدت دائما فى المكان الذى حدد لها من قبل على شجرة التطور . ومن الناحية النظرية يكفى أن نعثر على طائر فى دهر الحياة الاول primaire حتى تنهار النظرية من اساسها . غير ان هذا لم يحدث . وعدم حدوثه قرينة ترقى الى قوة الدليل على صحة نظرية التطور .

ظهور الانسان

أتاحت الحفريات الحديثة للعلماء ان يعرفوا انواعا من الانسان :

١ – **الانسان العاقل** Homo Sapiens Fossilis هو الانسان الذى سبقنا مباشرة ، وفى فرنسا ، تعرف ثلاثة نماذج منه : لكرومانيون وشانسيلاد وجريمالدين . وتتراوح سعة قحف الجمجمة حول ١٧٠٠ سم مكعب . وهذا الرقم يقترب من سعة جمجمة الانسان المعاصر . وكان الانسان العاقل فنانا ، فهو الذى صنع الرسوم التى تحلى مغارة لاسكو مثلا .

٢ – **انساننياندرتال** Méanderthal وسعة قحف الجمجمة نحو ١٤٥٠ سم مكعب . وكان هذا الانسان يوارى موتاه فى التراب ويتحدث بالكلام المفهوم .

٣ – **انسان البيثكانتروبوس** pithecanthropus المكتشف فى جزيرة جاوه . **ومنه انسان الصين « السينانتروب »** sinanthrope **الذى اكتشفه تيار دى شاردان بالقرب من بكين .** وهذا الانسان له جمجمة ذات سعة تبلغ ألف سم . وكان يستخدم النار .

٤ – **الانسان الاسترالى .** وأهم نموذج له هو الذى اكتشف فى عام ١٩٥٩ فى جنوب بحيرة فكتوريا بتنجانيقا . وتتراوح سعة جمجمته بين ٥٠٠ و ٦٠٠ سم ، وكان يستخدم أدوات بدائية . **وعمره لا يقل عن ٦٠٠ الف عام وقد يبلغ** طبقا لتقدير مكتشفه الدكتور ليكى مليون وسبعمائة الف عام !

٥ – واخيرا الاوريوبيثيك Oréopithèque ، الذى اكتشفه عمال المناجم فى جروسيتو التى تقع شمال روما . ويقدر العالم السويسرى هوبزلر عمره بين ١٢ الى ١٥ مليون سنة . وكان هذا الانسان يمشى مستقيما وله فك به أسنان بشرية . أما سعة جمجمته فهى اكثر قليلا عن أقرب القرود نسبا الى الانسان .

ومن المسائل الشائكة التى لم يستقر عليها رأى علماء الحفريات موضوع تحديد « صفات الانسان ». ان جميعهم متفقون على استبعاد الاوريوبيثيك ، كما انهم متفقون ايضا على الاحتفاظ بانسان النياندرتال لانه كان يتكلم . وتيار دى شاردان يعتبر « الانسان الصينى » انسانا لانه كان يستخدم النار . غير ان الذين يشترطون استخدام الكلام ، فهم يرفضونه .

اما الانسان الاسترالى فيدخل فى فصيلة الانسان لان « الادوات » هى مقياس مقبول وعلامة متفق عليها. ولما كان الموضوع شائكا كما قلنا ، ولما كان العلماء يجمعون على التمسك **بمقياس استخدام الادوات فى المرتبة الاولى ، فان مراحل الانسانية تتمشى مع اكتساب الثقافة وتأصيلها ، وترتبط خاصة بالسعة القحفية ،** اذ ان المخ يتحكم فى مهارة الأصابع للامساك بالأدوات والأشياء .

ويقال عن الانسان الاسترالى انه صانع حضارة الأحجار الملساء وهى ما يسمونها p:ble culture ، والانسان الصينى استخدم النار والأحجار الملساء وان لم يستطع الامساك بالاشياء الا بكل كفه وليس بالاصابع فقط .

اما انسان النياندرتال فكان يتكلم ، وله احساس دينى لانه يدفن موتاه .

والانسان العاقل « الهومو سابينس » فنان وله ثقافة دينية مبنية على السحر الذى يمارسه فى المغارات وهو يبحث فى فن أدواته من الحجر الصلد . أما أصابعه فهى ليست ملتحمة وانما يمكنه الامساك بالأشياء بين الابهام والسبابة .

تبقى المسألة الجوهرية التى يدور حولها البحث : « هل يمكن للذكاء الحيوانى أن يصل الى صنع اداة من الادوات ؟ والرد بالنفى ، لانه حتى عند القرود الأذكياء ، لم يستطع احد أفرادها ابتداع أى اداة ولو خشنة . وهكذا سيظل المفكرون دون اجابة شافية أمام مشكلة « التأنس » hominisation وهو اللفظ الذى ابتدعه تيار دى شاردان ويقصد به النزوع الى صفات الانسان وتأصيلها فيما بعد . غير ان هذا العالم الفيلسوف لم يترك السؤال دون اجابة . وكل ابحاثه حاولت من بعيد أو من قريب ، وبطريق مباشر أو غير مباشر ، الرد على تلك المشكلة العويصة .

كان أوائل المدافعين عن مذهب التسلسل يخلطون دائما ، مع كتاباتهم ، الهجوم العنيف على الدين . والقارىء اليوم لمؤلفات **ارنست هيجل** (١٨٣٤ – ١٩١٩) العالم البيولوجي الألماني **لا يسعه الا الابتسام أمام هجماته الضارية التي فاضت بالشتائم النارية الموجهة الى الدين المسيحي خاصة . غير انه لم تمض سنوات حتى تبين انه لا يشترط ان يكون المرء نافيا لمذهب التسلسل ليكون كاثوليكيا مخلصا.** بل اصبحت الآن نظرية التطور بمفهومها الواسع تحل محل فكرة « الخليقة » ، وهى عقيدة ثابتة عند رجال الدين ، واصبح في عدم الامكان تفسير مفهوم الخليقة بدون اللجوء الى نظرية التطور .

ومن الناحية الدينية – على الاقل – لا يمكن القول بأن «الروح» ذلك الهيولي غير المادي immatériel يمكن أن يتولد من المادة ، دون اللجوء الى نظرية التطور . وهنا اساس التأنس hominisation.

وما دمنا قد تحدثنا عن هيكل الألماني ، فيجدر بنا الاشارة بسرعة الى ما كتبه **الدكتور شبلي شميل** في كتابه « فلسفة النشوء والارتقاء » وهو الكتاب الذي استوحى مادته من لدفيج بوخنر الألماني ، واتخذه اساسا لنشر مذهبه المادي ، وهو لا يختلف كثيرا عن مؤلفات هيكل في لهجته واتجاه تفكيره . ثم يجدر بنا الاشارة أيضا الى كتاب (الرد على الدهريين) **لجمال الدين الأفغاني** ، الذي كتبه أصلا بالفارسية ثم نقله الى العربية الأمام محمد عبده ، وفيه حاول مؤلفه نقض نظرية التطور ، فجاء به خلط عجيب في العلم وفي الفلسفة ايضا . واذا وضعنا منهجه جانبا ، وجدنا أن لهجته لا تختلف عن لهجة هيكل وان اتخذ كاتبها الموقف المضاد .

ان التطور حقيقة علمية . وفيما مضى أصاب اليأس نفوس كثيرين من المفكرين المؤمنين عندما رأوا النظرية تتقدم وتأخذ مكانها ضمن الحقائق الجديدة ، وقد تبين لهم أن هناك تعارضا بين ما تقرره النظرية وبين فكرة الله الخالق ومنظم الكون .

وفي الحقيقة ، يرى اليوم كثيرون في نظرية التطور سندا قويا لفلسفة دينية ومؤمنة بالله الخالق .

ان خلق الكون قد تطلب في الأساس خطة مدروسة تكشف عن الذكاء المطلق لواضعها . ونظام الكون يفترض أن هناك « سببا » ذكيا له . ثم بعد ذلك ، ظهر أن هذا النظام قد نما وامتد وتشعب بسبب القدرات الكامنة التي وضعها خالقه في الكون . وعليه فان اكتشاف نظرية التطور ، مثلها مثل قوانين الجاذبية ، **لا تشكل على الاطلاق أي تعارض مع الفكرة الميتافيزيقية للخليقة التي لا تعدو أن تكون علاقة تبعية مطلقة بين اى مخلوق ومبدعه .**

وهذا ما سبق ان أشار اليه توماس الاكويني بانه « انبثاق كل مخلوق من الكائن الأول » .

الانطواء والالتفاف :

يستخدم تيار دي شاردان تعبيرا غريبا هو **«الانطواء التام»** ،وأحيانا **« الالتفاف العضوى حول النفس »** ، وهو يقصد بهذين التعبيرين قدرة الانسان على ادراك طبيعة نفسه وعنده أن صفة « التأنس » تدل عليها نشأة التفكير ثم قدرة الانسان على الوعي بها وبرأيه . وهذا لا ينشأ الا اذا تجرد الانسان في حركة نفسية هي ما يعبر عنها بالالتفاف العضوي حول النفس . ويلاحظ أن تلك القدرة غير موجودة في عالم الجوامد لأن الجوامد لاتستطيع ان تفصل طبقة من نفسها .



ان نفس الجنين البشرى هى نفس راقدة ونائمة . وحتى المولود البشرى ، عند ولادته ، لايتميز « حضوره » عن الشمبانزى ، بل انه أقل منه وهما فى أعمار متساوية . ولا بد من الانتظار بضعة شهور حتى يتميز الطفل البشرى بعلامات ذكاء واضحة ستأخذ طريقها فى التعبير عندما يتكلم . وعند بلوغه سن السابعة سيكون قد وصل الى سن الرشد الأخلاقى .

ويقول تيار بأن دراسة الحفريات تدل على أن النفوس البشرية قد عاشت دهورا طويلة وهى فى حالة نوم . وظل الاغفاء أجيالا مترامية حتى ميز الانسان بين الخير والشر . ولم يصل الى هذا التمييز الا بعد أحقاب مترامية من حياة عاقلة كانت تتميز بالحس الأخلاقى . وليس بعيدا أن يكون الانسان الاسترالى أوالصينى متمتعا بروح نائمة مثل روح الجنين أو المولود الحديث أو حتى الطفل البشرى . وعلى أية حال من الأحوال . فان تأنس الحيوان قد حدث تحت اتصال ظاهرى تام من الناحية البيولوجية ، ولكن بتغيير طفرى فى المستوى ، كأنه عبور الى عتبة جديدة فى عملية خلق جديدة ..

ان الأمر تم كما لو أن الجنين – بمجرد أن وجد الجسد الملائم له ليصير أداة للروح ومسكنا لها – وقد ارتقى ، فظهرت فيه هذه الروح التى أرادها الخالق بفضل القانون الموضوع منه فى الأصل والأساس .

وبنفس الطريقة ، فان الحيوان – بمجرد أن حصل على جسد ملائم ليكون أداة للروح – قد ارتقى وانبثقت فيه الروح .

وفى كلتا الحالتين ، نجد أن هناك انفصالا انطولوجيا ولكن تحت ظاهر حسى متصل .

وهناك – كما نرى – اتصال حميم ومستمر بين الحياة والمادة ، وبين الروح والجسد ، ثم بين الروح وبين « الحياة الالهية » التى ينزع اليها البشر فى ارتقائهم المستمر . ومعنى التطور عند تيار دى شاردان أن يصل الانسان الى الله ، لأن الله قد أحب البشر محبة فائقة فى السمو وفتح أمامهم طريق الارتقاء .

ويرى دى شاردان فى تعريف المادة انها كل شىء يمكن بث الحياة فيه . والحياة هى كل شىء يمكن « تعقيله » او « ترويحه » ، أى بث الروح فيه . والروح هى كل ما يمكن « تقديسه » بنعمة الله ، فقد وضع الخالق شرارات البداية فى كل مرحلة لكى ينتقل التطور من مرحلة الى أخرى .

ولا يرى تيار دى شاردان فى الحياة الالهية نفسها طلاء يمكن اضافته الى حياة الروح ، وانما هى معايشة يومية مع الله . فرق كبير بين رداء يرتديه المرء وبين طعام يتناوله . الرداء سيظل خارجيا . أما الغذاء فستقوم أجهزة الجسم بامتصاصه وتمثيله . وهنا نلتقى بكل ما قررته الأديان السماوية من معان ومبادىء ، ويزداد اقتناعنا بان الأنبياء كانوا روادا فى تطور البشر .

ولما كان تيار دى شاردان من رجال الدين المسيحى فقد كانت آراؤه « تتمركز » حول شخصية المسيح ، وسيكون النظام الأخلاقى للمرء ، فى نظره ، مضطربا وفى غير استمرار ما دام بعيدا عن النعمة الالهية . انه يشبه البشر بطائر ذى أجنحة ثقيلة ، يمشى ويتخبط فى مشيته على أرضية الكون الواسع ، ولكنه لا يستطيع الطيران . غير أنه سيجد كل امكانياته الطبيعية عندما يصل الى ارتفاع يسير فى الجو بعيدا عن السطح . كذلك لن يجد النظام البشرى مفهومه الصحيح الا عندما يتحد مع النظام الالهى .

وكان من الطبيعى أن ينحنى تيار دى شاردان على صفحات الكتاب المقدس ليجد فى سطوره ما يؤيد نظرته الكونية الشاملة .

وعنده ان شخصية المسيح هى منبع كل حرية ، ويقول أن هذا واضح لمن يقرأ انجيل يوحنا . ويفسر لنا كيف تحول بولس الرسول من الوثنية الى الايمان يوم تخلص من عبودية الشهوات ويرى تيار أن الخطيئة ستظل ميراث كل فرد « يريد » الاحتفاظ بطبيعته البشرية ولا ينزع نحو الله .

جدير بالذكر أن دى شاردان قد استخدم التفكير الجدلى لتفسير آرائه فى خلود الروح البشرية بعد الموت وفى ضرورة التطور الخالق ، وينهى تفكيره الدياليكتيكى بالقول بأن التطور نفسه سيكون حاميا للقيم الروحية التى اكتسبها حتى الآن ، وسيحميها فى أثناء الطريق وفى أثناء صعوده الى مستوى أعلى وارفع .

وفى رايه ان التطور قد نجح حتى الآن فى أن يدخر فى تكويناته اللاحقة ما أمكن انتاجه فى تكوينه السابق ، وهو بطريقة او بأخرى، سوف يستطيع أن يحتفظ بكل مكاسبه . **ان الجزىء لم يحطم الذرة، والخلية لم تحطم الجزىء ، والكائن لم يحطم الخلية . وبناء عليه ، فان التكوينات ، السابقة لا تحطم ما تخلقه من تكوينات لاحقة** ، دون أن تتعرض هى نفسها الى البوار النهائى . وطالما كانت القوانين الموضوعة منذ الأزل تحثها دائما على الاحتفاظ بما تخلقه ، **فان التطور سيتقدم الى الأمام ، ويقول تيار دى شاردان ان عدم زوال العقل يفترض الخلود الشخصى للروح .**

والى جانب التفسير الجدلى

اقتبس تيار دى شاردان رايا لأرسطو ، عبر هذا الفيلسوف اليونانى ، فى دراسته عن حركة الكون ، وبالأخص عند كلامه عن اهتمام الاحياء بالحياة وبالجمال وبالخير بأن نزعات كهذه لا يمكن تفسيرها الا بوجود نقطة مطلقة كان يسميها باللغة اليونانية « تو ايرومينون » ومعناها « الشىء الذى يتوق اليه كل كائن » . وكانت تلك اليقظة تلتقى فى ذهنه بفكرة الالوهية . ولم يكن تيار دى شاردان يجهل هذه الفكرة الاريسيطية . وتبادر الى ذهنه أن هذا الارتقاء والارتفاع الذى تظهر بصماته فى التطور لا يمكن أن يفسر الا بهذا الجذب نحو فكرة مطلقة أطلق عليها تعبيرا كالذى يستخدمه علماء الرياضة وهو « نقطة اوميجا » .

قلنا آنفا أن تيار دى شاردان عرض آراءه المحورية التى بنى عليها فلسفته فى تفسير الكون فى كتابه « الظاهرة الانسانية » وقد وضع هذا الكتاب فيما بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٠ ولكنه لم ينشر الا بعد وفاته . وقد ترجم الى الانجليزية فى سنة ١٩٥٩ مع مقدمة ضافية للعالم البيولوجى جوليان هكسلى الذى وصف الكتاب بانه فتح جديد فى ميدان العلم الحديث وامتدح آراءه .

ولتيار دى شاردان **كتاب آخر ، على درجة عظيمة من الأهمية هو « الوسط الالهى »** الذى وضعه فى سنة ١٩٢٦ . ومثل بقية كتبه لم ينشر الا بعد وفاته . وبالرغم من أن هذا الكتاب سابق للكتاب الذى تحدثنا عنه بتوسع وهو « الظاهرة البشرية » من حيث تاريخ كتابته ، الا انه فى الواقع مكمل له من ناحية الموضوع ، لأنه يتناول **المفاهيم التى يمكن أن تترتب على الايمان بنظرية التطور فى أوسع مداها ، أى** عندما يغطى النوع البشرى سطح **الأرض بطبقة من الفكر النابع من الروح** ، أى عندما يصل الى مرحلة النوسفير ويصبح « التلاقى » طبيعيا بين جزئيات الفكر فى الكون كله . عندئذ سيعيش البشر فى الوسط الالهى . ويمضى المؤلف فى كتابه ليصف النزوع الى تلك الحياة وقد اتخذ شخصية المسيح قدوة ومركزا لها .

وجدير بالذكر **أن لتيار دى شاردان نحو سبعين مخطوطا . أما الذى نشر له حتى الآن فيقل عدده عن العشرين** بالرغم من نشاط اللجنة الخاصة التى كونها جمع من مريديه .

وكان السبب فى عدم نشر مؤلفاته فى أثناء حياته ان الكنيسة لم تجد تطابقا حرفيا مع العقيدة الكاثوليكية فى نظرته الى مسألتى الالم والخطيئة الاولى . غير أن الامر تغير الآن ، لأن الكنيسة تدافع عنه دفاعا حارا ، خاصة بعد اكتشاف بقية مخطوطاته التى كان قد أودعها عند أصدقائه وآلاف الرسائل التى بعث بها اليهم ليشرح لهم فلسفته .

وعند ما أتم كتابه « الوسط الالهى » قدمه الى رؤسائه للاستئذان فى نشره ، فوصله اعتراض منهم ، فطوى أوراقه فى امتثال لأنه تعود الطاعة وانصرف الى مزيد من الأبحاث والاكتشافات العلمية مهدت لكتابه « الظاهرة البشرية » ولمزيد من الأبحاث الأخرى .

وظل يتنقل بين رحاب العالم الفسيح . وقضى السنوات الأربع الأخيرة من عمره فى ضيافة مؤسسة علمية بالولايات المتحدة . وفى اليوم العاشر من ابريل ١٩٥٥ وكان يوافق عيد القيامة ، أصيب دى شاردان بنوبة قلبية أطفأت شعلة الحياة فيه .

تقييم أعماله

واذا أردنا تقييم أعماله وجدنا أن الكثير من آرائه – باستثناء أعماله الكشفية – غير مستحدث ، وانما هى امتداد لآراء آخرين سبقوه فى المضمار . وهذا أمر لا يعاب عليه ، لأنه تناولها من زوايا جديدة وابتكر ألفاظه ليكسوها رداء جديدا وبراقا فاتت نابعة من تجربته ومن اعماقه .

وقد عرفت القرون السابقة ، أناسا مؤمنين بالله وعبر كل واحد عن ايمانه بطريقته الخاصة .

وفى السنوات الأخيرة استمعنا الى بيير تيار دى شاردان يعبر بطريق العلم عن ايمانه الدينى ويفسر الكون تفسيرا شاملا .

وقد أخذ بعض العلماء عليه أنه **شديد التفاؤل بمستقبل الكون ولانه رفع من شان الانسان فوضعه فى وسط الكون بعد أن سجل العلماء السابقون انحداره** . ولا يغيب عن بالنا ، أن النظريات العلمية فى المائة عام المنصرمة قد انزلت الانسان الى مرتبة عادية فى الكون . دارون جعل منه حيوانا تسلسل من انسباء له . فرويد كشف عن أعماقه وصلتها الحميمة بالغرائز الحيوانية . وجاءت علوم الأجنة وتحليل الدماء والحفريات لتؤكد صلة الانسان بأصله الحيوانى . غير أن تيار دى شاردان اضاء الطريق أمام الناس فتقبل هذا الأصل الحيوانى ولكنه فتح الطريق أمام البشر الى مزيد من الأمل والتقدم والرفعة والتصاعد والتسامى . وكان لتيار دى شاردان شعار عبر عنه برسم رمزى وأضاف اليه جملة ذات مغزى كتبها بخمس لغات هى الفرنسية والانجليزية والألمانية والروسية والعربية . وكلمات شعاره تقول : « كل من يصعد يتجه الى لقاء »

وفى نزوعه الى الصعود التقى تيار دى شاردان بآراء كثيرين ارتفعوا مثله الى الآفاق الروحية العليا ، مثل توماس الاكوينى وجاك مارتيان ودانييل روبس مثلا ، فيلتقى معهم فى تفسير الشر وضرورة وجوده فى العالم . ويلتقى أيضا ببيير لكونت دى نوى فى تفسيره الشامل للكون والذى بناه على نظرة غائية . والتقى أيضا بصموئيل الكسندر فى فهمه للقانون الاعم الذى يشمل القانون الأدنى . والتقى أيضا بالكسيس كاريل وبايمانويل مونييه وجاك شفالييه وبعشرات آخرين .

وحتى العالم جوليان هكسلى الذى يقف على أرض العقلانيين ، فقد ربطت الصداقة بينهما ، اذ تعود مقابلتهما الأولى الى عام ١٩٤٦ وكان هكسلى هو الذى قدم الى قراء الانجليزية كتابه الشامخ « الظاهرة الانسانية » وقد مس فى مقدمته بعض النقاط مسا رفيقا ، مثل مسألة الوراثة البيولوجية ، والخطيئة الأولى ومسألتى الشر والألم ، غير أنه يقبل نظرياته فى مجموعها ويعتبرها فتحا علميا جديرا بالتأمل ، لأنه أضاف جديدا الى التراث البشرى .

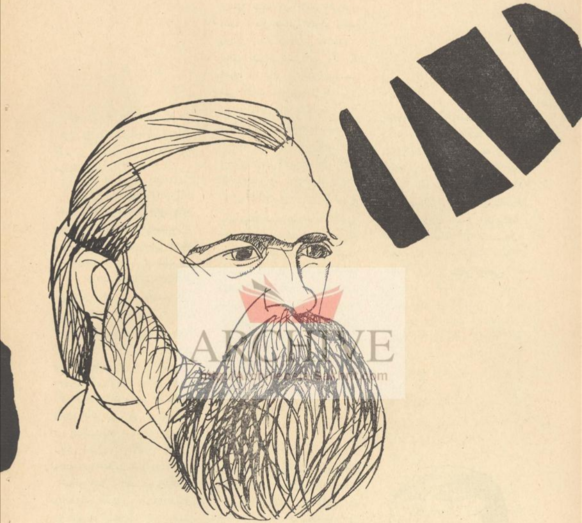
وليس معنى ذلك أن نظريات تيار لا تلقى معارضة . فقد نشب أخيرا جدال حولها قاده واحد من حملة جائزة نوبل فى الكيمياء هو ب. مدور B. Medauor وكانت النتيجة أن ازداد عدد قرائه والمؤمنين بنظرياته .

وختاما نقول بأنه أعطى المؤمنين سكينة لقلوبهم .

أما الشاكون فقد هزتهم آراؤه الجريئة وجعلتهم على أقل تقدير يعيدون النظر فى موقفهم . والسبب فى ذلك انه يتكلم بلغة العلم ويناقش مسائل دينية بأسلوب جديد ويبين لقرائه ان الدين لا يتعارض مع العلم ، وان مزيدا من العلم يمكنه أن يؤدى الى مزيد من الايمان الدينى . بل ان المسائل الدينية العويصة قد صارت فى متناول الفهم .

سمير وهبى





أنجلز ... وجدل الطبيعه

إمام عبد الفتاح إمام

اذا كان التحليل الجدلى لعلم الاقتصاد السياسى قد ارتبط باسم **ماركس** بصفة خاصة، فقد ارتبط التحليل الجدلى لعلم الطبيعة باسم صديقه ورفيقه فى الكفاح « **فردريك انجلز** » الذى اهتم اهتماما خاصا بتطبيق الجدل فى ميدان العلوم الطبيعية كما يظهر من كتاباته المختلفة لا سيما كتابه « **جدل الطبيعة** » الذى قيل انه أعمق ما كتب فى الجدل بعد هيجل .

غير أن هذا الكتاب لا يعتبر فى الواقع كتابا فى الجدل على الاطلاق ، ويبدو أن مؤسسى الماركسية لم يهتموا بالكتابة فى منطق الجدل فليس هناك – فيما أعلم – كتاب لواحد منهم فى هذا الموضوع ، ولعل ذلك يرجع الى أنهم سلموا بأن الجدل الهيجلى هو الصورة النهائية لجميع أنواع الجدل وبالتالى فان اى محاولة للكشف عن قوانين جدلية جديدة لن تكون الا لغوا وجهدا ضائعا لا يثمر شيئا .

صحيح ان ماركس أبدى هذه الرغبة لنفر من أصدقائه ذات يوم لكنها لم توضع قط موضع التنفيذ ؛ وحتى هذه الرغبة لم تكن تستهدف الا عرض الجدل الهيجلى بطريقة

فهو ليس كتابا يعرض للقوانين الجدلية ويبين علاقاتها بعضها مع بعض محاولا الكشف عن قوانين جديدة ، لكنه أقرب الى « **فلسفة العلم** » ، أو هو يشبه الى حد كبير « **فلسفة الطبيعة** » لهيجل ، فهو ليس أكثر من محاولة لتطبيق الجدل الهيجلى فى ميدان العلوم الطبيعية .

أما أنه ليس كتابا فى الجدل فهو ما يصرح به صاحبه نفسه فى وضوح لا يدع مجالا للشك ، يقول انجلز : « **لسنا معنيين هنا بتأليف كتاب فى الجدل لكنا نهدف فحسب الى ان نبين أن القوانين الجدلية هى القوانين الصحيحة فى تطور الطبيعة وأنها بالتالى ، تصدق كذلك على علم الطبيعة النظرى ..** » (جدل الطبيعة – طبعة موسكو ص ٨٤) .

قصة الكتاب ...

فكل ما كان يرجوه أنجلز هو أن تتيح له الظروف القيام بمحاولة جادة وكاملة لتطبيق الجدل الهيجلى فى ميدان العلوم الطبيعية . وهذا واضح من الرسائل المتبادلة بينه وبين ماركس لا سيما منذ عام ١٨٧٣ وهو العام



ك . ماركس

مادية . كتب ماركس فى هذا المعنى الى « **كوجلمان** » يقول : « **حين أفرغ من عبء الأعمال الاقتصادية سوف أكتب فى الجدل ، ان قوانين الجدل الصحيحة موجودة فعلا عند هيجل لكنها فى صورة مثالية ، ولابد أن ننزع عنها هذه الصورة ..** » . وتلك هى الحال نفسها مع صديقه أنجلز فهو لم يكتب قط فى منطق الجدل ، أما كتابه عن « **جدل الطبيعة** »

الذى كتب فيه الى ماركس يبدى هذه الرغبة ويعرض عليه « **بعض الأفكار الجدلية عن العلوم الطبيعية راودتنى وأنا جالس فى فراشى هذا الصباح ..** » (الرسائل المختارة ص ٢٨١) . وظلت هذه الأمنية تعتمل فى نفسه دون أن يتمكن قط من تحقيقها ، وانما بقيت كتاباته فى هذا الموضوع مجرد تخطيطات مبدئية ومسودات متفرقة لا يضمها كتاب منظم ومع أنه بدأ يجمع

مادة هذا الكتاب منذ عام ١٨٧٣ الا أنه اضطر ان يرجىء الكتابة فى هذا الموضوع حتى يتفرغ لنقد آراء « **دوهرنج** » فأصدر كتابه المعروف « **ضد دوهرنج** » فى يونيو ١٨٧٨ . ومنه يتضح انه استفاد كثيرا من المادة العلمية التى جمعها لفكرته الأولى فى الكتابة عن جدل الطبيعة . ويبدو انه اضطر فى النهاية الى الاقلاع نهائيا عن هذه المحاولة بعد وفاة ماركس عام ١٨٨٣ حتى يتفرغ لنشر المخطوطات التى خلفها صديقه الراحل ولقيادة الحركة العمالية . وهكذا لم يقدر لأمنية أنجلز فى الكتابة عن جدل الطبيعة أن تتحقق ؛ وعلى الرغم من أن مخطوطاته جمعت ونشرت أخيرا لكنها ـ لسوء الطالع ـ لم تر النور الا عام ١٩٢٥ اى بعد وفاته بثلاثين عاما حين نشرت تلك المخطوطات التى تمثل محاولات أنجلز لتطبيق الجدل الهيجلى فى ميدان العلوم الطبيعية تحت عنوان : « **جدل الطبيعة** » .

التقدم العلمى والقوانين الهيجلية ...

ولقد كان أنجلز يحاول أن يبين فى هذه المخطوطات ان القوانين الهيجلية تنسحب كذلك على المكتشفات العلمية التى ظهرت بعد وفاة هيجل .. وأن هذه المكتشفات دليل صدق على الجدل الهيجلى ، ذلك لأن هيجل حين طبق الجدل على الطبيعة فى القسم الثانى من مذهبه كان يعتمد على علم الطبيعة فى عصره وهو العلم الذى روجت له مدرسة **نيوتن** « **.. واليوم وبعد أن ظهرت نظرة جديدة للطبيعة واكتملت مظاهرها الأساسية ، مست الحاجة من جديد الى القيام بنفس المحاولة ، وفى نفس الاتجاه ..** » (جدل الطبيعة ص ٣٣٠ ـ ٣٣١) . فهى اذن محاولة لاعادة النظر فى التطبيق الجدلى الذى قام به هيجل فى فلسفة الطبيعة مست اليها الحاجة بعد أن تطورت العلوم الطبيعية بعد وفاته تطورا واسع المدى ـ وظهرت مكتشفات علمية جديدة لم يكن « **الرجل العجوز** » ـ على حد تعبير أنجلز ـ يعلم عنها شيئا .

والاكتشافات العلمية الجديدة التى ظهرت بعد وفاة هيجل ويشير اليها أنجلز دائما ـ ثلاثة هى : ـ

١ ـ اكتشاف الخلية الحية .

٢ ـ اكتشاف تحول الطاقة .

٣ ـ نظرية التطور لداروين .

وهذه المكتشفات الثلاثة يعتبرها انجلز أدلة وشواهد على صحة الجدل الهيجلى . ولقد كتب وهو يتتبع ظهور هذه المكتشفات الى ماركس يرجوه أن يرسل له فلسفة الطبيعة لهيجل لأنه يريد أن يتأكد مما اذا كان هيجل قد لمح بفراسته المعتادة شيئا منها . ويقول فى نفس الرسالة انه لو عاش هيجل الآن وأراد ان يكتب فلسفة الطبيعة من جديد « **.. فسوف تنهال عليه الحقائق من كل صوب ..** » (الرسائل المختارة ص ١٠٩) والحق أن أنجلز كان يهتز طربا كلما ظهر اكتشاف جديد لأنه يعد دليلا جديدا على صدق القوانين الهيجلية . ومن هنا فقد كان يعتبر تطور العلم دفعة قوية لتطبيق الجدل الهيجلى فى شتى المجالات ، ولذا فان النتائج العلمية الجديدة لابد أن يسر لها هيجل لو امتد به الأجل (نفس المرجع السابق) لأنه سيرى التطور العملى الحديث يؤكد صدق القوانين التى كشف عنها . يقول أنجلز عن الاكتشاف الأول : « الخلية هى الوجود بالذات عند هيجل ، وتطورها يتم بالضبط وفقا للعملية الهيجلية التى تنتهى أخيرا بالفكرة المطلقة أعنى بالكائن الحى الجزئى المكتمل . » (نفس المرجع السابق) . ويقول لماركس عن اكتشاف الطاقة « ... هناك نتيجة أخرى سوف يسر لها هيجل العجوز وهى ترابط القوى فى علم الطبيعة ، أو القانون الذى تتحول بواسطته القوى الآلية ـ تحت ظروف معينة ـ الى حرارة وضوء وتتحول الطاقة الكيمائية الى كهرباء والكهرباء الى مغناطيسية .. » . ويقول عن الاكتشاف الثالث « **.. أن نظرية التطور عند داروين تعد بمثابة البرهان العملى على تفسير هيجل للرابطة الداخلية بين الضرورة والصدفة** » (جدل الطبيعة ص ٤٠١) .

الخطوط الرئيسية فى « جدل الطبيعة »

ونستطيع أن نكون فكرة عامة عن الخطوط الرئيسية لهذا الكتاب من الرسالة التى كتبها الى ماركس فى ٣٠ مايو ١٨٧٣ والتى يبدو منها أنه كانت قد اختمرت فى ذهنه ثلاث أفكار أساسية عن جدل الطبيعة وهى :

أ ــ التلازم الضرورى بين المادة والحركة، او اعتبار الحركة شكل وجود المادة .

٢ ــ الصور المتنوعة للحركة فى العلوم المختلفة التى تدرس هذه الصور : كالميكانيكا والفزياء والكيمياء وعلوم الحياة .

٣ ــ الانتقال الجدلى من أحد هذه الصور الى الأخرى مما يترتب عليه الانتقال من عام الى آخر .

وهذه الافكار الثلاث لا تختلف كثيرا عن الصورة العامة التى كان قد خططها هيجل فى فلسفة الطبيعة فقد سبق له ــ مثلا ــ أن عرف المادة تعريفا يقترب جدا من تعريف الماركسيين حين قال :

« **ان الطبيعة الجوهرية للشىء عبارة عن حركة ..** » . اضف الى ذلك أن هيجل قام أيضا بدراسة الصور المختلفة التى تتشكل فيها الطبيعة ، وقسم هذه الصور ــ بصفة عامة ــ الى ثلاث هى : الميكانيكا والفزياء ، والعضويات وذهب الى أن الميكانيكا تدرس المادة التى لم تتشكل بعد فى هذا الشىء أو ذاك ، فهى لاتدرس الموضوعات الجزئية وانما تنصب دراستها على العلاقات الآلية والهندسية المجردة بين هذه الموضوعات . أما الفزياء فترتفع من هذه النظرة المجردة الى دراسة الموضوعات المادية باعتبارها كائنات جزئية لها خصائص معينة وصفات محدودة ، ويؤدى ذلك الى دراسة الصور العليا فى الطبيعة اللاعضوية . اما الانتقال من الطبيعة اللاعضوية الى الطبيعة العضوية فانه يتم عن طريق التفاعلات الكيمائية ، وتمر المادة العضوية بثلاث مراحل هى : **الجيولوجيا** ، **ومملكة النبات** ، ثم **مملكة الحيوان** التى يبدأ فيها الوعى فى الظهور . ومن هنا كان الكائن الحيوانى هو الصورة النهائية للطبيعة وهو يمثل الانتقال الى عالم الروح .



ف . هيجل

تلك هى الفكرة الهيجلية عن الطبيعة بايجاز شديد ذكرناها سريعا لنقول ان كل ما كان ينشده انجلز هو مراجعة هذه الفكرة على ضوء المكتشفات العلمية الجديدة التى ظهرت بعد وفاة هيجل على الرغم من ان التصنيف الهيجلى للعلوم « **.. كان كافيا تماما لعصره ..** » (جدل الطبيعة ص ٣٣١) وهذا واضح حتى من تصنيفه للعلوم الطبيعية تصنيفا يكاد يتفق مع التصنيف الهيجلى السابق . (راجع جدل الطبيعة ص ٣٢٩ وما بعدها) .

لم يحاول أنجلز اذن أن يكتب فى منطق الجدل ، او أن يناقش القوانين الجدلية الهيجلية لكنه سلم بصدقها أولا ثم راح يجمع من الشواهد العلمية ما يؤكد هذا الصدق ، اعنى انه هنا وهناك يضرب الأمثلة على امكان تطبيق الجدل الهيجلى فى ميدان العلوم الطبيعية دون أن يحاول قط الخروج على مقولات هذا الجدل . وهو فى هذا كله يحاول أن يصل الى هدفين :

الأول ــ وقد عبر عنه فى الرد على دوهرنج ــ أن يبرهن على ان الطبيعة تعمل على نحو جدلى لا على نحو ميتافيزيقى فالطبيعة في نظره « .. **هى التى تبرهن على صحة هذا الجدل ، ويجب القول بأن العلوم الطبيعية قدمت لهذه البرهنة مواد غنية الى أقصى حدود الغنى ، وهى مواد تزداد يوما بعد يوم ، وهكذا يثبت العلم فى نهاية المطاف أن الطبيعة تعمل على نحو جدلى لا على نحو ميتافيزيقى** .. » . (ضد دوهرنج ص ٣٦) .

أما الهدف **الثانى** فهو أن يشرح لنا كيف أن منطق هيجل اذا انفصل عن مذهبه المثالى وتخلص مما فى هذا المذهب من صوفيته . « **فان قوانينه الجدلية تصبح واضحة وضوح النهار** » جدل الطبيعة ص ٨٣ ، ٨٤ بل « **وتصبح ضرورة مطلقة للعلم الطبيعى** » (نفس المرجع ص ٢٧٢) . ولذلك نجده بعد أن يعرف الماهية الأساسية للمادة بأنها الحركة الملازمة لها بحيث يصبح وجود المادة بدون الحركة مستحيل التصور (ص ٩٢) يحدد الشكل الأساسى للحركة بأنه الصراع بين مقولتى الجذب والطرد (وهما مقولتان هيجليتان) ويرى أن وحدة هاتين المقولتين وصراعهما المستمر هو الذى يحدد كل تجمعات المادة من حيث التكوين والتطور ومن حيث التحول والزوال ؛ ويهاجم النظرية التى تجعل من الجذب وحده الماهية الأساسية للمادة « لأنها نظرية خاطئة بالضرورة ، فحيثما يكون الجذب يكون الطرد كذلك ، ومن هنا فقد كان هيجل على حق تماما حين قال ان ماهية المادة هى الجذب و الطرد .. » (نفس المرجع ص ٣٢٣) ، لأن الطرد والجذب متلازمان تلازم الموجب والسالب تماما ، ولهذا فان الجدل يقرر أن النظرية الصحيحة عن المادة لابد ان تفسح مجالا للطرد كما تفسح مجالا للجذب سواء بسواء . وهو يقرر أيضا أن النظرية التى تقوم على الجذب وحده نظرية زائفة وناقصة لأنها لا تعبر الا عن جانب واحد فحسب . (ص ٣٢٣) .

ثلاثة أمثلة ....

على هذا المنوال يسير إنجلز فى جدل الطبيعة . وسوف نكتفى فيما يلى ــ بالاضافة الى ما تقدم ــ بثلاثة أمثلة من ثلاثة علوم لنلقى الضوء على ما نقول من أنه كان يعرض للعلوم الطبيعية المختلفة بمنظار الجدل الهيجلى فيراها برهانا على صدق هذا الجدل ويقينه .

فهو حين يتحدث ــ مثلا ــ عن علم الطبيعة لا يرى فيه الا العلم الذى « .. **يدلنا على أن كل تغير هو انتقال من الكم الى الكيف ، نتيجة للتغير الكمى لمقدار الحركة** » (وهو ما يسميه هيجل بمقولة الكمية النوعية) ــ وهو بالاضافة الى المثل الهيجلى الذى يسوقه عن تحول الماء الى غاز يذكر عدة امثلة توضيحية أخرى . ثم يصل الى هذه النتيجة « باختصار ان ما يسمى فى علم الطبيعة بالنقاط الثابتة ليس الا النقاط العقدية التى تؤدى فيها التغيرات الكمية ــ أى زيادة الحركة او نقصها ــ الى احداث تغيرات كيفية فى حالة الجسم موضوع الدراسة اى أنها النقاط التى يتحول عندها الكم الى كيف ــ » (ص ٨٧) .

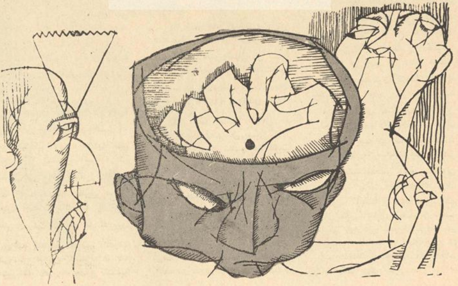
والعلم الثانى الذى نذكره سريعا هو علم الكيمياء الذى يفتتح انجاز الحديث فيه بهذه العبارة « اما الميدان الذى تلألأ فيه قانون الطبيعة الذى اكتشفه هيجل وكلل بانتصارات

بالغة الأهمية فهو ميدان الكيمياء اذ يمكن أن يقال ان الكيمياء هى علم تغير الأجسام تغيرا كيفيا وفقا للتغيرات التى تحدث فى التركيب الكمى ، وكان هيجل نفسه يعرف ذلك .. (ص ٨٧ – ٨٨) ثم يعرض بعد ذلك لأمثلة مختلفة من الترتيبات الكيمائية للأكسوجين ، وكيف أننا نحصل بثلاث ذارت منه بدلا من ذرتين كما هو المعتاد – على غاز « الأوزون » وهو جسم جديد يتميز تماما عن الاكسوجين ، ثم كيف أننا نستطيع أن نحصل بنفس الطريقة على « أول أكسيد الأوزون » وخامس اكسيد الأوزون .. الخ أى باختصار يتحدث عن التركيبات الكيمائية المختلفة ليبرهن على ان الاختلاف فى تركيبها **الكمى** هو السبب فى اختلافها **الكيفى** – وما يهمنا من ذلك كله هو أنه لم يكن يعرض لسلسلة من التركيبات الكيمائية الا ويقول : « نحن فى هذه السلسلة نلتقى بالقانون الهيجلى فى صورة اخرى .. » . (ص ٨٨) ثم يقول فى النهاية « .. وأخيرا فان القانون الهيجلى قانون صحيح ، وهو لا يصدق على المواد المركبة فحسب بل يصدق كذلك على العناصر الكيمائية .. » (ص ٩٠) .

والعلم الثالث الذى نذكره هنا هو علم وظائف الأعضاء الذى يرى « أنجلز » أنه لا يمكن أن يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، ما لم يأخذ بالفكرة الهيجلية التى ترى ان الموت عامل ضرورى وحيوى للحياة وأن « سلب » الحياة موجود أساسا فى الحياة نفسها وبالتالى فلا يمكن التفكير فيها الا من حيث علاقتها الضرورية بالموت الذى تحمل فى جوفها بذرته ، وليس التصور الجدلى للحياة شيئا غير ذلك ، فالحياة تعنى الموت .. (ص ٣٨٧) .

من ذلك كله يتضح لنا كيف ان انجلز كان يحاول أن يبرهن في **((جدل الطبيعة))** على أن الجدل الهيجلى ينطبق بالضرورة فى ميدان العلوم الطبيعية ، وان هذه العلوم هى البرهان العملى على صحة هذا الجدل الذى يبدو واضحا « وضوح النهار » فى شتى المجالات .

امام عبد الفتاح امام



القانون الدولى والتوسعات الاقليمية

أعلنت اسرائيل فى ٢٩ من فبراير الماضى أنها « لن تنظر بعد الآن الى الأراضى العربية التى احتلتها فى أعقاب حرب يونيه عام ١٩٦٧ ، وهى : الضفة الغربية للأردن وقطاع غزة ومنطقة سيناء ومرتفعات جولان السورية على أنها أراض تابعة للعدو من الناحية القانونية » وقد علقت الدوائر العربية ، بان ما أعلنته اسرائيل انما يشكل تأزما متزايدا للموقف فى الشرق الأوسط وأنه سيكون ايذانا بمرحلة لا يمكن تقدير نتائجها ... ويرجع قلق العرب الى انه قد يكون هذا البيان خطوة نحو استيلاء اسرائيل على تلك الأراضى وضمها نهائيا الى اقليمها . وهنا يثور التساؤل عن حكم القانون الدولى فى استيلاء دولة بطريق القوة المسلحة على أراضى تابعة لدولة أخرى ، وعن واجب الدول الأعضاء فى الجماعة الدولية تجاه ذلك العمل .

ان استيلاء دولة بطريق القوة على أراضى تابعة لدولة أخرى ، وهو ما يسمى بالفتح ، كان فيما مضى سببا جائزا لاكتساب السيادة على هذه الأراضى ، على أساس أن الحرب ذاتها كانت نظاما قانونيا مقترنا بوجوده ومقترنا بآثاره ، ولا يعدو الفتح أن يكون أثرا من آثار الحرب.

ولكنه بناء على المواثيق الدولية التى تحرم الحروب كلية ، قد فقد الفتح علته ولم يعد يصلح سببا تنتقل بمقتضاه السيادة على الأراضى من دولة الى أخرى (فقد نص عهد عصبة الأمم عام ١٩٢٠ ، على التزام الدول الأعضاء فى الجماعة الدولية بان تحترم وحدة الأراضى والاستقلال السياسى فيما بين بعضها البعض) كما تضمن ميثاق بريان - كيلوج عام ١٩٢٨ ، مبدأ تحريم الحروب بصفة عامة أى سواء كان الغرض منها تسوية المنازعات الدولية أو تنفيذ السياسات الوطنية . وأخيرا جاء ميثاق الأمم المتحدة عام ١٩٤٥ ليحرم تحريما قاطعا استخدام القوة من جانب دولة ضد وحدة الأراضى أو الاستقلال السياسى لدولة أخرى ، ويوجب فى نفس الوقت على الدول تسوية منازعاتها الدولية بالطرق السلمية .

ولما كانت هذه المسألة تعتبر من البديهيات فى القانون الدولى ، فاننا نكتفى بهذا القدر وننتقل الى مسألة أخرى متصلة بها ، وهى واجب الدول الأعضاء فى الجماعة الدولية تجاه التوسعات الاقليمية غير المشروعة .

يقرر فقهاء القانون الدولى منذ زمن بعيد ، ومنهم على سبيل المثال الفارز واريش أن هناك واجبا قانونيا يقع على عاتق الدول ، يتمثل فى عدم الاعتراف بالتوسعات الاقليمية الناشئة عن استخدام القوة أو التهديد . وهذا الالتزام يجد أساسه فيما ينص عليه عهد عصبة الأمم من التزام الدول الأعضاء فيما بين بعضها البعض بضمان وحدة أراضيها واستقلالها السياسى تجاه أى عدوان خارجى . وتمشيا مع هذا الاتجاه ، وبمناسبة النزاع بين الصين واليابان عام ١٩٣١ ، بسبب محاولة الأخيرة انتزاع أقليم منشوريا من الصين بالقوة ، بعث ستيمسون - وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية برسالة مؤرخة فى ٧ من يناير سنة ١٩٣٢ : الى كل من الحكومتين اليابانية والصينية ، جاء فيها أن الحكومة الأمريكية لا تنوى أن تعترف باى موقف أو معاهدة أو اتفاق يمكن أن يتم نتيجة وسائل تتنافى مع الالتزامات الدولية ، والواردة بكل من عهد عصبة الأمم وميثاق بريان كيلوج . وفى ١٦ من فبراير عام ١٩٣٢ وجه أعضاء مجلس عصبة الأمم رسالة الى الحكومة اليابانية اشاروا فيها الى أنه وفقا لحكم المادة ١٠ من عهد العصبة ، يعد باطلا وغير معترف به أى اخلال بوحدة الأراضى أو الاستقلال السياسى لأية دولة عضو فى العصبة . وفى ١١ من مارس عام ١٩٣٢ اتخذت جمعية العصبة قرارا باغلبية ٤٤ دولة - وهذا العدد يمثل كل أعضاء المجتمع الدولى وقتئذ فيما عدا طرفى النزاع الصين واليابان - بعد أن أشارت فيه الى أحكام عهد عصبة الامم ، والى الرسالة الموجهة من اثنى عشر عضوا بمجلس العصبة الى اليابان ، والى أحكام ميثاق بريان كيلوج ، أعلنت أن هناك التزاما يقع على عاتق الدول الأعضاء فى عصبة الأمم يقوم على عدم الاعتراف باى موقف أو معاهدة أو اتفاق يمكن أن يتم بالمخالفة لأحكام عهد عصبة الأمم أو ميثاق بريان كيلوج .

وبمناسبة الحرب حول جران شاكو ، بين بوليفيا وباراجواى ، أصدرت تسع عشرة دولة امريكية بيانا قالت فيه ، انها لا تعترف بأية تسوية اقليمية فى هذه القضية لا يتم التوصل اليها بين الأطراف بالطرق السلمية ، ولا بأية توسعات مبنيةعلى الفتح أو النصر العسكرى .

ولقد تأيد مبدأ عدم الاعتراف منذ عام ١٩٣٢ ، بالنص عليه صراحة فى شكل التزام محدد ، فى كثير من المعاهدات الجماعية . ومن أمثلتها معاهدة نبذ الحرب المعقودة بريودى جانيرو بتاريخ ١٠ من اكتوبر عام ١٩٣٣ ، والتى وقعتها وقتئذ حوالى ٣٠ دولة ، وقد نصت فى مادتها الأولى على أن « الدول الموقعة تحرم الحروب العدوانية وتوجب تسوية المنازعات الدولية ، أيا كان نوعها ، بالطرق السلمية . ونصت مادتها الثانية على أن الدول الموقعة تلتزم بالا تعترف بأية تسوية اقليمية يتم التوصل اليها بالطرق غير السلمية ، كما لا تعترف بأية توسعات اقليمية تنشا عن استخدام القوة».

وينص ميثاق بوجوتا لعام ١٩٤٨، بدوره فى المادة السابعة عشر منه ، صراحة على التزام الدول الأعضاء بعدم الاعتراف بالتوسعات الاقليمية أو المزايا الخاصة الناشئة عن استخدام القوة . كما ينص فى مادته الخامسة على تحريم الحروب العدوانية وتجريدها من كل مكاسبها .

ومن الأمثلة الأخرى على المعاهدات الجماعية التى نصت صراحة ، على مبدأ الالتزام بعد الاعتراف ، المعاهدة الخاصة بحقوق وواجبات الدول لعام ١٩٣٣ ، وهى تنص فى مادتها الحادية عشرة ، على أن « الدول المتعاقدة تلتزم قانونا بعدم الاعتراف بالتوسعات الاقليمية أو المزايا الخاصة الناشئة عن استخدام القوة ، سواء تمثلت القوة فى استخدام الأسلحة أو تهديد الممثلين الدبلوماسيين أو فى أى عمل آخر من أعمال القسر ».

يبين مما تقدم ، أن الوضع الدولى مستقر منذ زمن بعيد على أن التوسعات وليدة استخدام القوة ، باطلة بطلانا مطلقا ، وأن هناك التزاما قانونيا يقع على عاتق الدول الأعضاء فى الجماعة الدولية بعدم الاعتراف بمثل تلك التوسعات . على أن هذا الالتزام لا يمكن أن يفسر فى ضوء مبادىء ميثاق الأمم المتحدة والمصلحة الدولية العامة بأنه التزام سلبى ، فهو التزام ايجابى يتمثل فى وجوب التعاون مع الدولة المعتدى عليها من أجل ازالة تلك التوسعات الاقليمية غير المشروعة من ناحية ، وعدم التعاون مع الدولة المعتدية بما يكفل الضغط عليها لكى تخضع لحكم القانون وتنسحب من الأراضى التى تحتلها بغير حق من ناحية أخرى .

هذا هو حكم القانون الدولى فى استيلاء دولة بالقوة المسلحة على أراض تابعة لدولة أخرى ، وكذلك واجب الدول الأعضاء فى الجماعة الدولية تجاه ذلك العمل.

ويصا صالح



كتاب جديد

حوار عن العالم الجديد

محمد عيسى

هذا العصر بكل مايلوح فى آفاقه من أفكار وأخطار ، وبكل ما يعتمل فى أعماقه من آمال ومخاوف ينعكس انعكاسا حادا ومحددا فى كتابات نخبة من المفكرين والدارسين والساسة جعلوا من « **مصير العالم** » قضية قضاياهم .. وانطلقوا من كل ما هو واقعى وراهن ليرسموا صورة لعالم جديد يمثل تصوراتهم عن كل ما هو أفضل ومثالى .

ومن ثم جاء هذا الكتاب الذى نعرض له هنا مقلقا ومثيرا فى آن واحد : مقلقا لأن سطوره تفجر مخاوفك من انهيار العالم والحضارة تحت وابل القنابل النووية ، ومثيرا لأن صفحاته تهز وجدانك وأفكارك نحو الحلم الرائع المتجدد أبدا : عالم بلا خوف .. بلا فاقة ، عالم انسانى حقا ..

وليس مهما فى البداية أن اقول لك أن هـــذا الكتاب وعنوانه : « **العـــالم الجديد** » قد كتبه مؤلفوه ليقدموه هدية الى **جواهر لال نهرو** فى عيد ميلاده الخامس والسبعين. نهرو الذى تظهر بصمات تفكيره على تاريخ عالم النصف الأول من القرن العشرين ، وتشكل خواطره ايقاعات حياتنا حتى هذه اللحظة . بيد أن نهرو فاجأ هؤلاء المفكرين جميعا ومات قبل أن يصدر الكتاب . **ومع هذا صدر كتاب العالم الجديد لا ليكون هدية لنهرو فحسب ، وانما ليكون شاهدا على أزمة هذا العصر وأحلامه ..**

وحدة انسانية

الحلم الممتزج بالخوف .. هذا هو الاطار النفسى لكل من كتبوا هذا الكتاب :

ففى البدء نجد **رادا كريشنان** رئيس جمهورية الهند ، والأستاذ الســـابق للأديان الشرقية والأخلاق فى جامعة اكسفورد ، وصاحب المؤلفات الهـــامة التى من أبرزها « **الفلسفة الهندية** » و « **وجهة نظر مثالية فى الحياة** » .. يحدثنا عن فكرة محورية هى : **وحدة الانسانية** . صحيح أن هناك مفكرين آخرين شاطروا ر . كريشنان الايمان بوحدة الانسانية مثل جيمس بلمسول ونورمان كوزنز . بيد ان ر . كريشنان كان أكثرهم حماسة وأوضحهم تعبيرا عن فكرته .

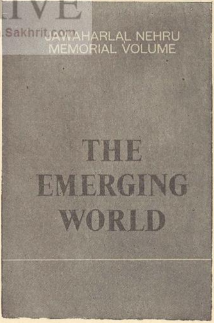
الانسانية ، عند **رادا كريشنان** ، كل متكامل . ولقد كانت وحدة الانسانية هى الفكرة التى بشر بها الأنبياء ودعا اليها الفلاسفة . ومن ثم فان حقيقة انسانيتنا المشتركة

والقرابة الطبيعية بين البشر تحظى فى هذا العصر باعتراف واسع النطاق لم يشهد مثله فى أى عصر مضى .

وهنا يذهب رادا كريشنان الى القول بأن لنا أصلا ومصيرا مشتركا . **فالجنس الانسانى جنس واحد .** ذلك أن وحدةالانسانية ليست مجرد تعبير أو رؤية وانما هى حقيقة تاريخية . وقد بلورت وسائل الاتصال الحديثة هذه الحقيقة وعمقت أبعادها . وأن التاريخ ، عبر أطواره المختلفة ، قد جعل العالم كلا واحدا . وها نحن أولاء نقف الآن على عتبة مجتمع جديد ، مجتمع واحد . ومن ثم فان من يعنون بمشكلات المستقبل عليهم أن يلتزموا بمنهاج وحدة البشرية كمبدأ للفكر والعمل .

ويؤمن ر . كريشنان ايمانا عميقا بأن الانسان ، فى العصور السالفة ، كانت له رؤية محدودة عن العالم الذى كان يتمثل له آنذاك فى قارات ثلاث هى ، آسيا وأوروبا وأفريقيا . بيد أن هذه القارات لا تمثل العالم بأسره . ولا أدل على ذلك من أن علم الآثار وعلم الأنثروبولوجيا قد اكتشفا فنا قديما على درجة كبيرة من الاتقان والجمال والتعقيد .. لا ينتسب الى التيار التقليدى للتاريخ الآسيوى أو الأوربى أو الأفريقى .

وهنا يتجه رادا كريشنان الى طرح قضية هامة هى : قضية الشرق والغرب . وعنده **أن الشرق والغرب اصطلاحان نسبيان . وانهما تعبيران جغرافيان ، وليسا نمطين حضاريين .** بيد أن التطورات العلمية والصناعية التى تراكمت عبر القرون الثلاثة الأخيرة قد خلقت قوة عميقة بين الشرق والغرب . ومصدر هذه الهوة زعم البعض أن الغرب علمى ، فى حين أن الشرق روحى ، وأن الأول عقلى فى حين أن الثانى دينى ، وأن الأول متحرك وفى حالة تغير مستمر ، فى حين أن الثانى سكونى لا يتغير .



ـ هنا يقول ر . كريشنان معقبا :

ـ تلك نظرة قاصرة وجزئية .

ـ كيف ؟

ـ لو أمكننا أن نلقى نظرة شاملة لوجدنا أن الصين والهند قد قدمتا الى العلم والتكنولوجيا اضافات جوهرية حتى ثلثمائة أو أربعمائة سنة خلت ، فى حين أن الغرب كان يفيض خلال تلك السنوات بأمثلة باهرة تنم عن الحكمة والقداسة الروحية . وهكذا ، كلما تفهم بعضنا البعض شعرنا باننا نشبه بعضنا البعض . **ذلك أن الشرق والغرب لا يمثلان نمطين مختلفين من الشعور وطرائق التفكير . اذ أن الجنس الانسانى واحد .** ومما لا ريب فيه أن الاختلافات القائمة بين البشر انما ترجع الى ظروف خارجية ومؤقتة وقابلة للتغيير .

وهنا يؤكد ر . كريشنان تأثير **وسائل الاتصال والمواصلات** الحديثة فى تلاحم المجتمعات الانسانية بعضها ببعض . ومن ثم فان المجتمعات الانسانية المنعزلة لم يعد لها وجود فى هذا العصر . فقد انهارت الحواجز المادية مفسحة الطريق أمام **الاتصال الثقافى والوصال الروحى** . وهكذا أصبح العالم وحدة متكاملة .

وتعمق احتمالات نشوب حرب نووية تمحق البشرية والحضارة من ايمان ر . كريشنان بوحدة مصير العالم . فالأمم لا ينفصم مصيرها عن بعضها البعض. **ان مصيرها واحد ازاء الخطر النووى القائم** : فاما أن نعيش معا ، أو نموت معا . وفى مواجهة هذا الخطر النووى تصبح الخلافات العرقية والدينية والطبقية واللونية والأيديولوجية غير ذات أهمية. انما المهم عند ر . كريشنان أن يبادر الانسان فى كل مكان الى اكتشاف طريق واقعى ينقذ الانسان والحضارة من الهلاك .

هنا يرفع ر . كريشنان شعار **التعايش السلمى** . ويطالب بضرورة انفتاح القوميات للتعاون مع بعضها البعض .

وترتسم ابتسامة مفعمة بالتفاؤل العميق على شفتى ر . كريشنان وهو يقول : ان تاريخ تطور الانسان فى الماضى يعطينا الأمل فى امكان التخلى عن الأسلوب العسكرى لتسوية المشكلات .

ثم يتجه ببصره صوب **الأمم المتحدة** ويقول : انها الخطوة الأولى نحو ارساء نظام دولى . وعندما يتسنى وضع حد للصراع بين المعسكرين يمكن تمويل منظمات الأمم المتحدة المختلفة بحيث يصبح فى مقدورها التصدى لمشكلات البشر .

شرق وغرب

اذا كان رادا كريشنان قد بدأ حواره المتحمس الذكى عن العالم الجديد انطلاقا من ايمانه العميق بوحدة الانسانية ، فان **نورمان كوزنز** رئيس التحرير السابق لمجلة **« ساترداى ريفيون »** يبدأ برفض التقسيم التقليدى للعالم الى « شرق وغرب » . ومن ثم فهو يدحض ، استنادا الى علمى الأنثروبولوجيا والتاريخ ، المنهاج الغربى الذى يضفى صفات معينة على الشرق ، كأن يقال ان الشرق خامل ، وروحى ، وصوفى ، وحالم الى غير هذا من الصفات التى تناقض الصفات التى يتحلى بها الغرب .

ومن ثم يذهب كوزنز **الى ان المفكرين والكتاب الذين يقسمون الشعوب والحضارات الى « كيانات جامدة » انما يرتكبون خطأ فاحشا فى حق المجتمع الانسانى** . اذ انهم بعد خلق هذه الكيانات الجامدة : الشرق والغرب ، يبدءون فى تفضيل أحدهما على حساب الآخر .

ومما لا شك فيه ان هذا الضرب من التفكير انما يعمق الهوة المفتعلة ، والتى لا تستند الى التاريخ أو العلم ، بين الشرق **« الروحى »** والغرب **« المادى »** ..

وهنا يوضح نورمان كوزنز نقاط الالتقاء بل والامتزاج والتلاحم الحضارى بين الشرق والغرب مسددا بهذا طعنات فكرية نافذة الى ما اسماه **« عقدة الكيان »** ، وهى العقدة التى تغذى وتحرك التقسيم الشكلى المفتعل للشعوب والحضارات .

ويهتم كوزنز ايما اهتمام بابراز التأثير الحضارى العميق المتبادل بين الشرق والغرب . ولا أدل على هذا التأثير ، عنده ، من أن **الكونفشيوسية فى الصين قد أثرت فى بعثات الجزويت** التى أقامت فى الصين فى غضون القرنين السادس عشر والسابع عشر . وقد كان تأثر الجزويت عميقا الى درجة أن أوربا اتهمتهم بالردة عن الدين المسيحى.

بيد ان المسألة الأكثر أهمية ، هنا ، هى ان الجزويت قد نقلوا تأثرهم بالكونفشيوسية الى اوربا . وذلك عندما أسهموا فى بلورة فكرة المساواة فى فرنسا . ثم كان للجزويت تأثير هام ومباشر على جماعة الفيزوكرات ، أو الطبيعيين ، التى لعبت دورا رئيسيا فى الثورة الفرنسية . وقد أعرب الفيزوكرات عن تأثرهم بالكونفشيوسية كما شرحها الجزويت . ثم تأثر الأمريكيان بنجامين فرانكلين وجيفرسون بالفيزوكرات . وهنا يذهب كوزنز الى أن هناك ضربا من التشابه بين كونفشيوس وجيفرسون . **اذ كان كلاهما يهتم اهتماما فائقا بالفلاح ، ويزدرى الصوفى ويؤمن بالحقوق الطبيعية للانسان ..**

وهكذا .. **اذا كانت الكونفشيوسية ، فى الماضى ، وهى فكر شرقى قد أثرت فى الثورة الفرنسية ثم الثورة الأمريكية . ومن ثم لعبت دورا هاما فى تغيير الخريطة الاجتماعية والسياسية والحضارية للعالم الغربى ، فان الماركسية وهى فكر غربى تلعب دورا مؤثرا فى آسيا فى الوقت الحاضر .**

ثم يسدد كوزنز ضربة فكرية الى تهويمات الفكر الغربى عندما ينفى استنادا الى وقائع التاريخ خرافة احتقار الشرق للعمل . ولا أدل على ذلك من ان الثورة الأهلية فى الصين قد استمرت مايربو على خمسة عشر عاما . وهذا مثل واضح على افتقار الصين الى الكسل والفتور . ولقد كان اشتراك اليابان فى الحرب العالمية الثانية الى جانب دول المحور دليلا على قدرة الأمة الشرقية على التحرك والاندفاع . أما الهند فقد تحركت ، بدورها ، بعد الاستقلال لتصبح مركزا هاما للنشاط السياسى فى العالم بأسره .

ثم يختتم كوزنز دفاعه الحار عن الشرق بقوله :

أما الغموض ، والروحية ، والتصوف .. تلك الكلمات التى تنعت بها الشرق فهى من قبيل الدعاية السياحية . اذ انها لا تنطوى على أى مضمون موضوعى .

وهنا يردد كوزنز مع ل . ل . هويت :

لقد انتهى الفصل ما بين الشرق والغرب ، وبدأ تاريخ جديد .

مسيرة التاريخ

أجل .. لقد بدأت مسيرة تاريخ جديد . يتصدر هذه المسيرة أبناء هذا العصر المهمومون بمصيره وقضاياه • وهم جميعا متفقون على تأكيد فكرة وحدة الانسانية .. في مواجهة وحدة الخطر النووى الداهم . واذا اعتورهم اليأس في بعض اللحظات فان الأمل يحدوهم دائما . وها هو صوت مفعم بالأمل في حياة انسانية ستزدهر دوما رغم مخاطر الحرب النووية . انه صوت « **ريتشارد كريج** » ، أحد تلاميذ غاندى ، ومؤلف كتابى : « **مبادىء اللاعنف** » و « **بوصلة من أجل الحضارة** » .

يؤمن كريج ايمانا عميقا بأن الطبيعة تنطوى على قوة كامنة تعمل باستمرار في اتجاه الخلق والبقاء ، وتطوير كافة أشكال الحياة . ولما كان الانسان جزءا من الطبيعة لذا سيقوى في النهاية على تجنب الدمار النووى .

وعندما يتمكن الانسان من وأد الحرب النووية سيجد أمامه امكانيات هائلة تعينه على التغلب على المشكلات العويصة التى تعترض طريق مستقبله ، وهى مشكلات : الانفجار السكانى ، والانفجار الحضرى أى زيادة نمو المدن ، وانفجار أجهزة الاتصال ..

واستنادا الى ايمان كريج بنزوع الطبيعة نحو التطور الخلاق فانه يرى ان الحياة لن تبقى فحسب ، وانما ستتطور نحو الأفضل .

نعم •• ستتطور الحياة نحو الأفضل لو استطعنا أن نعمق مفهوما أوسع لانسانيتنا المشتركة على نحو ما يؤمن السير جيمس بلمسول السياسى الاسترالى . اذ سيمكننا هذا المفهوم من القضاء على المشكلات الراهنة التى تتمثل في الخلافات العرقية واللونية والدينية واللغوية والطائفية ، تلك الخلافات التى قد تقترن أو تتأثر بوجود انقسامات



اجتماعية على مستوى آخر ، انقسامات تمثل الصراع حول المصالح الذاتية للجماعات المختلفة بين من يملكون ومن لا يملكون ، بين المحظوظين والمحرومين .

ويرى بلمسول ان المفهوم الانسانى الجديد يبدأ من ترسيخ الايمان بأن أية مظلمة تصيب أى فرد سواء كانت مظلمة اجتماعية أو اقتصادية أو عنصرية انما تعد اهانة موجهة الينا جميعا . ومن ثم فلابد من تسوية الخلافات الاجتماعية والسياسية بالطرق السلمية امتثالا لمبدأ : يتعين علينا أن نجاهد من أجل تجنب الحرب النووية ليس لأن هذه الحرب ستدمرنا « نحن » فحسب ، وانما لأنها ستدمر اخوتنا كذلك .

وعندئذ يتقدم « **سكوت ريد** » من البنك الدولى للانشاء والتعمير الى وضع لمسة أخرى في لوحة وحدة الانسانية عندما يدعو الى **ضرورة تفهم الدول الغنية لواقع الدول الفقيرة** . ويتسنى ذلك بادراك « حقيقة » الفقر في البلاد الفقيرة • ثم يطالب بضرورة مد يد العون الى البلاد الفقيرة على أن يصدر هذا العون عن قاعدة انسانية تقول : أعط باحترام ، أعط بانسانية .

أسلوب التقدم الانسانى

ثمة قضية هامة تستأثر باهتمام مفكرى هذا العصر هى قضية «أسلوب» التقدم : **أهو أسلوب العنف أم اللاعنف ؟** لقد بلور المفكر الفرنسى **أوليفييه لاكومب** أستاذ الفلسفة بجامعة السوربون هذه القضية عندما طرحها على هذا النحو : هل يوفر المستقبل الفرص اللازمة لنمو اللاعنف في الشئون السياسية والاجتماعية ؟

ان هذا هو التحدى الذى تطرحه أمامنا صراعات القوى في العالم ، الذى يتعين علينا أن نواجهه . ويحظى هذا التحدى باهتمام الانسانية طالما انها تهتم بالتقدم السلمى للحضارة .

وبعد أن يلقى لاكومب نظرة فاحصة ومتعمقة على الواقع الحضارى الراهن يطيب له استعارة فكرة الفيلسوف الفرنسى **هنرى برجسون** التى تقول ان ما حققه العالم من انجازات علمية قد أسبغ على الجسد الانسانى قوة هائلة في حين أن الروح الانسانية قد ظلت كما هى .. « **أضال من أن تملأ هذا الجسد وأضعف من أن تسيطر عليه** » ومن ثم أصبح هذا الجسد في حاجة الى مزيد من نمو الروح .

وهنا يتساءل لاكومب : هل يحدث توازن بين الجسد والروح مرة أخرى اذا تمثل البشر دعوة **المهاتما غاندى** عن العودة الذكية الى البساطة .. البساطة القديمة المطلقة..؟ ويجيب : لا ينبغى علينا أن نفهم قول غاندى هذا فهما حرفيا . **اذ أن غاندى لا يخشى الآلة في حد ذاتها ، وانما**

يخشى **استسلام الانسان الحديث اليها** . وعندئذ يفقد كبرياءه كانسان ويصبح عبدا للتكنوقراطية .

ويخلص لاكومب الى القول بأن مسئولية صياغة عالم جديد انما تلقى على عاتقنا جميعا ، ساسة ومواطنين . فعلينا أن نظهر الأرض من أشـواك الكراهية الداخلية والدولية . وأن نطهرها من المظالم الاقتصادية والاجتماعية ومن الحـرب الأيديولوجية . ومن ثم يمكن التخلص من وسائل الردع النووية .

ويؤمن لاكومب بان حل مشكلاتنا انما يكمن فى نمو قوة الروح .. قوة الحب وفى ذيوع نوع من الساتياجراها على نطاق عالمى .

وهنا يتقدم « **هربرت ريد** » المفكر والشـاعر والناقد البريطانى المعروف ليقول كلمته فى قضية العنف واللاعنف . وعنده أن العنف غريزة انسانية وانه اذا ماتركناها وشأنها لأصبحنا مثل الحيوانات الضارية . بيد ان الانسان استطاع بما اكتسبه من معرفة ذاتية وسمو ذاتى أن يتحكم فى قوة العنف الحيوية هذه ويوجهها لخدمة أغراض ايجابيـة وخلاقة .

ومن ثم فان مهمتنا الانسانية ، كما يقول هـ . **ريد** ، أن نبذل قصارى جهدنا للسمو بقوة العنف وأن نسيطر عليها ونستأنسها ونطوعها لخدمة احتياجاتنا أى أن نكون مثل بروميثوس : « **أن نتحدى القدر الذى ابتلينا به** » .

الأخلاق .. والتغير السلمى

يبرز الآن هذا السؤال الهام :

– كيف يمكن احراز تقدم انسانى بلا عنف ؟

سؤال حيوى حقا . يبدأ الاجابة عليـه البروفسير لينوس **بولنج** الحائز على جائزتى نوبل فى الكيمياء (١٩٥٤) والسلام (١٩٦٣) .

يؤمن بولنج **بأن ذيوع الايمان بالأخلاقية الدوليـة هو السبيل الى احراز تقدم انسانى بلا عنف ، ومن ثم تحقيق السلام الدولى** . ويبلور بولنج ايمانه هذا بان يوضح ان هنالك افتراقا هائلا بين الأخلاقية الشخصية والأخلاقية القومية ومصدر هذا الافتراق ، عنده ، انه فى حين أن معظم الرجال والنساء يأخذون بمبادىء الأخلاق على نحو ما صاغها وعبر عنها كبار الفلاسفة والزعماء الدينيون ، وانهم – أى الرجال والنساء – يسترشدون بهذه المبادىء الأخلاقية فى معترك حياتهم اليومية . فان الأمم على العكس من ذلك تماما . انها تسترشد أساسا باعتبارات المصلحة القومية التى تتسم بالانانية (ومن هنا كان سؤال ارسطو واجابته :

– هل يمثل الانسان الأخلاقى أمته ؟

– لا . لأن **الأمم غير أخلاقية** . اذ يعد صـائبا للأمة القومية أن تهاجم الأمة الضعيفة اذا ما كان هذا الهجوم سيحقق لها فائدة أو مكسبا بغض النظر عن نظرة مبادىء الأخلاق الى هذا العمل .

ومن ثم ، **فان الأمم – كما يرى لينوس بولنج ، تعتمد على الحرب كوسيلة لتسوية الخلافات . بيد أنه يرى أن تطور الأسلحة النووية هذا التطور الهائل المخيف قد أرغم العالم على استبعاد الحرب وافساح المجال أمام القانون الدولى .**

ثم يطيب للبروفسـير بولنج أن يجسـد فكرته عن « **لا أخلاقية** » الأمم بالحديث عن مواقف الولايات المتحدة الأمريكية على الصعيد العالمى . ويشير بصفة خاصة الى موقفين :

أولهما : **موقف الولايات المتحدة من الحرب فى فيتنام** . يرى بولنج أنها حرب ضارية وقذرة . انها حرب للحيلولة دون تحقيق الشعب الفيتنامى للاستقلال وتقرير المصير . وقد نشبت حرب فيتنام وما تزال مستمرة « لأننا نحن الأمريكيين لا نرغب فى بقاء فيتنام الجنوبية فى وضع محايد بالنسبة للمنافسة الناشبة بين الرأسمالية والشـيوعية .

ثانيهما : **موقف وكالة المخابرات المركزية الأمريكية التى يعد نشاطها خيانة لمبادىء الديموقراطية والأخلاق** . اذ انها تدبر المؤامرات وتطيح بنظم الحكم المعارضة للسياسة الأمريكية وتسيطر على السياسة الخارجية الأمريكية ..

عندئذ يتقدم المؤرخ العالمى **أرنولد توينبى** ليقول أن التغيير السلمى هو طريق البشرية نحو مستقبل لا يدمره العنف النووى أو تقضى عليه أسلحة الدمار الجماعى . ويؤمن توينبى بأن التغيير ضوء للحياة . **فلا حياة بدون تغيير** . والملاحظ ان معدل التغيير فى الحياة الانسانية اسرع منه فى أى عصر مضى بيد أن التغيير لا يحدث بدون احتكاك . ولا يمكن أن يحدث احتكاك دون بغضاء . ومن ثم فان التغيير الدائب فى الشئون الانسانية يهدد دائما بانفجار العنف . وفى الواقع ، نقف جميعا باستمرار على شفا العنف فى العالم المعاصر الذى يتغير فيه كل شىء بسرعة فائقة .

بيد اننا ، **كما يقول توينبى ، لا نعيش فى عصر** يتسم بالتغير السريع الذى لا مثيل له فحسب ، وانما نعيش فى عصر الأسلحة الذرية كذلك . ومن ثم فان العنف الذى يتخذ شكل حرب نووية لن يودى بالحضـارة فحسب ، وانما سيودى بالمجتمع والحياة ذاتهما . ومن هنا كانت ضرورة قمع العنف بالتسامح المتبادل والايمان **بأن التغيير السلمى هو السبيل الى تحقيق عالم واحد يسوده السلام** .

العلم والتعليم والانسان

اذا كان مستقبل العالم مرهونا بتحقيق السلام على نحو ما اتضح من الأفكار السالفة ، فان **العلم هو الأداة المثلى لتحقيق عالم أفضل** . ومن ثم فان قضية العلم والتعليم من القضايا الهامة التى يعنى بها المفكرون الذين يجعلون من مصير العالم محور اهتماماتهم .

وقد أثيرت قضية العلم ، فى هذا الكتاب ، من زاوية فكرية جديدة . فقد انطلق الباحث البريطانى **«أريك أشبى»** من الايمان بضرورة العلم كأداة للتماسك الاجتماعى فى أوربا . ويكون ذلك عندما يؤمن جميع أفراد المجتمع بقيم العلم ويلتفون حولها بحيث تتوحد اهتماماتهم .

ولقد كان العلم فى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر احد المكونات الهامة التى عملت على تماسك نسيج الحضارة الأوربية . وما أن حل القرن التاسع عشر حتى توطدت مكانة العلم فى الجامعات الأوربية . ومن ثم بدأت هذه الجامعات تستعيد مكانتها فى الحياة الأوربية . تلك المكانة التى كانت الجامعات قد نقدتها منذ العصور الوسطى .

ـ وهنا يقول اشبى فى حماسة مشبوبة بالخوف :

ـ ان أمل أوربا معلق على وجود تماسك بين سكانها . وخاصة بعد أن تبين أن القومية الأوربية والتحيز العنصرى غير قادرين على خلق هذا التماسك الاجتماعى المنشود ! ومن ثم فان تقاليد العلم وقيمه هما الخليقان بتوفير أسباب هذا التماسك الاجتماعى فى أوربا المعاصرة .

ولذا يدعوا آشبى الى اهمية تبسيط العلم حتى يتسنى للانسان العادى أن يتفهمه . وذلك بأن يغدو العلم ومنجزاته مادة اذاعية وتليفزيونية وصحفية يستسيغها الرجل العادى البعيد كل البعد عن الاهتمام بقضايا العلم ومنهاجه . وهنا يقدم أشبى اقتراحين محددين :

أولهما : شعبية العلم ، وذلك بابراز البراعة المهنية فى العلم بحيث يمكن استثارة العمال اليدويين واشعارهم انهم ليسوا متفرجين وانما يلعبون دورا هاما فى هذا العصر العلمى الحديث .



ثانيهما : تبسيط العلم ، على أن تتولى الجامعات هذه الرسالة . وقد سبق الاتحاد السوفيتى الغرب فى هذا المضمار . اذ يوجد ضمن أكاديمية العلوم السوفيتية معهدا لتبسيط العلم للجماهير .

ويخلص أريك آشبى الى القول :

ـ ان الايمان بالعلم لن يحل مشكلات أوربا فحسب ، وانما سيدعم ايمانا عميقا وقديما هو الايمان بالانسانية جمعاء .

هنا ينساب صوت هامس طيب هو صوت آشاربا **فينو بها بهاف** تلميذ غاندى ومؤسس حركة « البودهان » « والجرامدان » التى تدعو الى تخلى كبار الملاك فى الهند طواعية عن أراضيهم للفلاحين الفقراء . ولا تحسبن أن بهاف يتحدث هنا عن حركة الأرض ، وانما يتحدث فى فهم عميق عن الأساس العلمى لصياغة مجتمع جديد .. أى يتحدث عن التعليم .

بادىء ذى بدء يؤكد بهاف **أهمية التعليم فى صياغة الأفراد** . ومن ثم فان الهدف الحقيقى للتعليم ، عنده ، يتعين أن يكون تدريب الأفراد لاكتساب معلومات يحتاجونها فى حياتهم اليومية ذلك أن المعرفة الحقيقية سلاح تتقاعس امامه كافة الأسلحة الأخرى . ويتعين أن يكون التعليم ، ها هنا ، قادرا على الذود عن البلاد استنادا الى قوة اللاعنف .

ويدعو بهاف الى ضرورة **الربط ما بين التعليم والعمل . اذ أن صراعات العالم المعاصرة تصدر عن انفصام التعليم عن العمل . وان من يفصل بينهما لا يمكنه ادراك كنه المعرفة الحقيقية . اذ لا يمكن أن تكون المعرفة حقيقية ما لم تدفع الى العمل . ذلك أن جميع أشكال المعرفة تقترن بالعمل . بل ان العمل المباشر هو مصدر المعرفة .. وما القراءة والدراسة سوى مكملين للعمل . انهما أداتان ثانويتان .**

ويرى بهاف ان فصل التعليم عن العمل يؤدى الى مظالم اجتماعية . فالبعض لا يعمل شيئا سوى تحصيل العلم فى حين لا يعمل البعض الآخر شيئا سوى العمل الشاق . ومن ثم ينقسم المجتمع الى فئتين : **من يكسبون خبز يومهم بالعمل اليدوى ، ومن يكسبون خبز يومهم بالعمل الفكرى** . ومن ثم يستهدف التعليم القضاء على هذا اللون من المظالم الاجتماعية والاقتصادية .

واخيرا كلمة عن السعادة ..

يؤمن فينوبها بهاف بأن السعادة تتمثل فى حياة بسيطة متوائمة مع الطبيعة . لذا يختتم كلامه بهذه العبارة المضيئة :

ـ يتعين على التعليم أن يفسح أمامنا الطريق لنرى كيف يمكن أن نستعيد سعادتنا .. بأن نتواءم مع الطبيعة.

محمد عيسى

أسطورة .. و تاريخ

أما الأسطورة التى أعنيها فهى أسطورة أوديب ، التى أشهرها فرويد بين النـــاس على اختلاف درجاتهم الثقافية ، أما التاريخ الذى أشير اليه فهو تاريخ اخناتون ، الفرعون المصرى الــذى كان أول من دعا الى التوحيد ؛ كانت تلك الأســـطورة فى ناحية ، كان هذا التاريخ فى ناحية أخرى ، خطين متوازيين يسيران فى أذهاننا ، بحيث لا يتـــلاقيان مهما امتدا ؛ حتى فرويد نفسه ، قد كتب أحد أبحـاثه عن أسطورة أوديب ، وكتب بحثا آخر عن اخناتون ، فكان الأول عنده هو ذلك البطل الأسطورى القديم الذى شاءت له الاقدار التعسة أن يتزوج من أمه وهو لا يدرى ، فاتخذ منه فرويد رمزا يرمز به الى رغبة يزعمها فرويد تكون عند الطفل نحو أمه ، وتظل معه ما عاش وكانت له خلال عيشه بامرأة علاقة ، وأما الثانى فهو عنده القديس الذى سبق موسى (ولاحظ ان فرويد ينتمى الى الديانة الموسوية)الى التوحيد ، أقول ان فرويد نفسه كان له هذان البحثان فى ذينك الرجلين ، دون أن يلحظ العلاقة الوثيقة بين أسطورة الأول وتاريخ الثانى ، وهى علاقة من الشبه الشديد ، يكشفهـــا لنا ((ايمانويل فليكوفسكى)) فى كتابه الذى ترجمه الأستاذ فاروق فريد الى العربية ، وعنوانه ((أوديب واخناتون)) ، فتقرأ هذا الكتاب الممتع المفيد الكاشف ، فصلا بعد فصل ، وفى كل فصـــل يخطو بك المؤلف خطوة نحو بيان التشابه الكامل بين الأسطورة والتاريخ مما لا يدع عندك أدنى شك فى النهاية ، بأن الأسطورة قد نقلت نقلا عن أصلها التاريخى ، ثم تعجب كيف يصل التشابه هذا الحد البعيد ، ومع ذلك يظل الأمران منفصلين أحدهما عن الآخر فى أذهان النـــاس ، بل وفى بحوث الدارسين ، طوال هذا الزمن كله ؟

فاخناتون فى تاريخه ، وأوديب فى أسطورته ، كلاهما نفاه أبوه من القصر بناء على تحذير من عراف أعمى بان ولدا سيولد له فيقتله ؛ وكان أوديب متورم القـــــدمين ، وكان اخناتون متورم الســــاقين ؛ وكلاهمـــــا يعود ليتولى العـــــرش بعد أبيه ، وكلاهما يعاشر أمه معاشرة الزوجين ، لكن الفرق بينهما فى ذلك ــ وهو الفرق الوحيد بين أسطورة أوديب وتاريخ اخنـــاتون ــ هو أن اخناتون كان على علم بانها أمه ، وأما أوديب فلم يكن على علم بذلك. أوديب يقتل أباه عنـدما اعترضـه فى الطريق ، وهو لا يعلم أنه أبوه ، واخناتون يعمد الى محو اسم أبيه امنحوتب الثالث حينما وجد هـــذا الاسم فى الرسوم والتماثيل ، ومحو الاسم هو بمثابة القتل (وهنا يلاحظ المؤلف عن اسم أمنحوتب ــ أو ((أمون حوتيب)) ــ أن ((حوتيب)) هـــذه هى التى حرفت فاصبحت عند اليونان ((أوديب)) ، فاخناتون كان ينبغى أن يكون اسمه امنحوتب الرابع لولا أنه أحدث تغييرا ليتناسب اسمه مع عقيدته الجديدة ؛ وانى لألمح هنا تناقضا عند مؤلفنا فليكوفسكى مما يشـــكك فى تخريجاته الكثيرة ، وهو أنه يذكر لنا فى موضع ما من كتابه أن اســـم ((أوديب)) معنـــــاه باليونانيــــة ((ذو القدم المتورمة)) فاذا كان الاسم ذا معنى فى لغته ، فكيف نزعم انه تحريف لاسم مصرى لم يكن يعنى شيئا من هذا ؟

هذه ملاحظة عابرة ، أعود بعدها الى التشابه بين الأسطورة والتاريخ، فكلا الرجلين قد نشأت عن فعلتهما كوارث للبلاد ، وكلاهما طرد بسبب هـــذا ، وكلاهما أصيب بعــد ذلك بالعمى فى منفاه ، وكان لكليهما خال (أخو الأم) سيطر على السلطان بعد نفى الملك الآثم ، وقد قضى الخال فى كلتا الحالتين أن يتناوب العرش ابنا الملك أو ابنتاه ــ ابناه فى حالة أوديب وابنتاه فى حالة اخناتون ــ وفى كلتا الحالتين يحدث الصراع بين الوريثين .

حقا لقد وجدت فى هذا الكتاب متعة ونفعا ، قلما أجد مثلهما فى كتاب، ويبقى أن يدلنا الدارسون عندنا عن قيمة الكتاب من الناحية الأكاديمية البحت ، لأننى قد لاحظت فى مواضع كثـــيرة منه اجتهـادا فى التخريج والتأويل ، ربما بولغ فيه ، فأخرجه عن جادة الصرامة العلمية ، والكلمة هنا لأساتذة التاريخ المصرى القديم.

ز ، ن ، م

فكر سياسى

ظاهرة العنف فى المجتمع الأمريكى

عاطف الغمرى

الكثير مما يفعله الامريكيون يرجع عادة الى البيئة الخاصة التى تطورت فيها الولايات المتحدة حتى بلغت درجة النضوج . والغريب أن تغير الظروف الداخلية والخارجية لم يصحبه تغير فى التفكير والسلوك . فطوال مراحل التطور ظلت تلازم المجتمع الأمريكى ظاهرة ثابتة هى الوصول الى الهدف ، حتى ولو كان ذلك عن طريق التحايل على القانون أو تجاهله . واذا استدعى الأمر استخدام العنف فلا مانع من ذلك .

ألعاب الموت

لقد اهتز العالم مرات على دوى الرصاص يحصد بلا توقف فى سنوات قليلة أرواح **جون كنيدى ، ومالكولم اكس ، ومارتن لوثر كنج ، وروبرت كنيدى** .. سلسلة مروعة من ألعاب الموت .

تتلاحق صورها الملونة بالدم .. سبقتها حلقات عديدة فى نفس السلسلة ـ مثل اغتيال ثلاثة رؤساء أمريكيين قبل جون كنيدى ـ ونجاة رؤساء آخرين ـ الى جانب حوادث القتل اليومية فى الولايات المتحدة ـ **والتى قدرت أخيرا بخمسين قتيلا بالرصاص فى اليوم الواحد ـ بمعدل قتيل كل نصف ساعة .**

واذا كان العنف صفة لاصقة بالتقليد الأمريكى الذى تكون فى ظروف عالم جديد له ظروفه الخاصة . فان العنف نتاج نزعات الفكر وغرائز السلوك فى المجتمع الأمريكى المعاصر . بمعنى أن الحضارة الأمريكية قامت على أساس .. ابادة الهنود الحمر **كضرورة لنموها السياسى** ، وعلى استبعاد الزنوج **كضرورة لنموها الاقتصادى** . وتطورت هذه الحضارة على أساس التدخل فى افريقيا ، وآسيا وامريكا

اللاتينية – كضرورة للتوسع وتكوين امبراطوريتها الحديثة وفى كل هـذه الحـالات من الابادة الى الاستعباد ، الى التدخل – كان العنف أسلوبها ولغتها .

وللعنف – كعلامة مرتسمة على وجه المجتمع الأمريكى – مصادره العديدة . هذه المصادر تتوزع على ظروف الهجرة الأولى وتأصل الروح العنصرية ، وحدة اللهفة على الثراء ، وكراهيته القانون ، وحرب فيتنام .

التقاليد الأمريكية

لا يخفى أن موجات الهجرة المتلاحقـة الى الأرض الأمريكية ، ادخلت عنصر توتر وتحفز الى الحياة الأمريكية فى مبدئها . وهو عنصر شارك فى تكوين التقليد الأمريكى . فهذه الموجات جاءت من انحاء عديدة فى العالم القديم . ولكل منها عاداتها وتقاليدها . وان كانت تجمعها الرغبة العامة فى الرخاء المادى العاجل . غير أن هذا موجب للتباعد أكثر منه مبرر للقاء .

ووصلت موجات المهاجرين الى الأرض الجديدة مدفوعة باللهفة على الثراء – استفادة من الموارد الطبيعية الهائلة . وفى الظروف الجديدة وجد المهاجر نفسه فى اطار جـديد أبعاده مكونة من اتساع رقعة الولايات المتحدة بما توحى به من رغبـة فى التوسع المادى ، والكشف المستمر عن كل جديد ، والاحساس بمنافسة الآخرين له .

هؤلاء النبلاء الجدد اعتمدوا فى تنمية زراعاتهم الشاسعة على السـود الذين جلبتهم سفن الرقيق من افريقيـا ، والقت بهم فى الأرض الجرداء يزرعونها . وهنا تربت لدى النبلاء الجدد روح العنف ، من خـلال نظرتهم المتعالية للزنوج ومعاملتهم الشرسة لهم ، ومن خـلال لجوئهم الى استخدام السلاح لحماية اراضيهم من نبت الاجرام الأول فى الأرض الأمريكية .

اللون الأسود

وارتبط « بديموقراطية الألوان » فى مقاطعات النبلاء الجدد ، أن الأبيض الفقير من سكان الجنوب سيطر عليه شعور برفض المشاركة فى طبقة اجتماعية واحدة مع الزنجى، وبالتالى يصحب هذا عداء له . الأمر الذى نشـأ عنه انقسام أساسه الجنس ، بينما مصلحة الطرفين واحـدة تقتضى – منطقيا – اتحادهما معا . وهكذا استشرت داخل التقاليد الأمريكية روح انعدام المساواة .

وتكون لدى البيض من تزايد أعداد الزنوج احسـاس بالقلق ، تحول – مع نمو مطـالب الزنوج بحقوقهم على مر السنين – الى مشاعر مختلطة يمتزج فيها الاحساس بالذنب ، بالعناد ، بالخوف ، بالتسلط ، بالكراهيـة لكل صوت يدافع عن المساواة .

وكانت هذه المشاعر المختلطـة تربة خصـبة لظهور







واذا كانت ابادة الهنود الحمر تمثـل عنصرا مشتركا جمع شتات المهاجرين فى مرحلة أولى – فان التنافس بين المهاجرين ، صار ظاهرة مستمرة فى مرحلة لاحقـة كان العنف الحكم الأول فيها ، والرصاص هو الصوت الاعلى فى مناقشتها .

لقد تنوعت أحلام المهاجرين بين أن يعيشوا كالنبـلاء الانجليز يملكون المزارع الكبيرة تتوسطها القصور ، وبين ان تكون لهم ديموقراطيـة على طـراز الديموقراطيـة الاغريقية القديمة .. **فيها كل الحقوق للبيض ولا حقوق للسود .**

التنظيمات المتطرفة – مثل جماعة كوكلوكس كلان – وتفجر الحياة الأمريكيـة بالعنف المستمر . وفى أقصى الجنوب – خاصة – تتكرر يوميا حوادث الاعتـداء على الزنوج . وقلما تسترعى عمليات اغتيال الزنوج اهتمام الصحافة . **ولولا شهرة مارتن لوثر كنج ومكانته ، ماكانت هـــذه الضجة حول مقتله .**

ومع أن العنف قد صبغ سلوك الأمريكيين الأول نحو الزنوج كضرورة للتنمية الاقتصادية ، فان العنف فى سلوك الأمريكى المعاصر ينبع – **الى جانب نزعة استغلال الزنجى اقتصاديا** – من اعتبـارات التغيير السياسى . فالزنوج

يطلبون المساواة ، والحقوق المدنية ، وتعديل القانون ، وتؤيد قياداتهم الجديدة ثورات العالم الثالث ، وترفض حرب فيتنام ، وأساليب الاستعمار الأمريكى فى العالم . ولهذا فكلما نظم الزنوج المظاهرات للمطالبة بهذه التغييرات، اشتد عنف البيض ضدهم . فالرجل الأبيض يؤمن ان حصول الزنوج على حقوقهم كاملة يخلق منهم عنصرا فعالا يهدد صرح النظام القائم فى الولايات المتحدة ، والأوضاع التى تحكمه .

سلطان الثورة

ولقد أعطت الديموقراطية الأمريكية القوانين للزنوج ، ولم تعطهم العدالة . فالقانون أجوف يحتمل التأويل ،وضعيف **يصطدم بالعقبات والمعوقات . والقانون فى مضمونه — أولا وأخيرا — لا يتيح للزنجى فرصة لأن يكون مايريد أن يكونه.**

وفكرة الديموقراطية الأمريكية تفترض سلطان الثروة ، الى جانب تسليمها بديموقراطية الألوان .

والمثل الأعلى للفرد فى اطارها ، يتمثل فى الثراء المادى. يخلقه ويؤكده الاغراء الذى تثيره الثروة الضخمة المفاجئة فى ظروف المجتمع الأمريكى . وتأثير هذا الاغراء واضح فى كل مظاهر الحياة الأمريكية . وهو يصيب بعدواه كل الذين يعيشون فى حضارة قائمة أولا وأخيرا على مشروعات رجال الأعمال .

فى هذا الجو ظهر الكثيرون من أصحاب الملايين الذين اثروا فجأة . هذا الثرى يحمل من تقاليد رعاة البقر روح الفردية ، ويرفض التنازل عن الاعفاءات الضريبية الضخمة، وينفر من التزامات المجتمع الحديث، ويتمسك بتطبيق مبادىء المجتمع الزراعى البسيط فى أيام واشنطن وجيفرسون على أمريكا المعاصرة .



وهو لا يتورع عن حماية مصالحه بالعنف اذا لزم الأمر. فكما ان الهندى الأحمر كان عدوا فى جيل سابق ، أصبحت النقابة العمالية — بما لها من مطالب — العدو فى جيل لاحق . وكانت الشركات الكبرى تلجأ أحيانا الى جيش خاص من رجالها المسلحين ، لتفض بالقوة أى اضراب يهدد مصالحها . وهذا هو المصدر الثالث للعنف فى الولايات المتحدة .

رفض القانون

داخل فكرة المصلحة الذاتية — التى صاحبت السعى الدائب للثروة — تولدت مشاعر الشك فى كل عمل تقوم به الحكومة نيابة عن الأفراد ، بحجة ان هذا يحد من قدرتهم على العمل وتحمل المسئولية .

وامتزجت بهذه المشاعر كراهية متأصلة للقانون باعتباره قيدا .

وفى مجتمع اللهفة الحادة للثراء ، يشتد العداء للقانون ، كلما كان هناك احساس بأنه يقيد فرص اتساع الثروة . ومن خلال التضارب بين رغبة المسئولين فى تطبيق القانون ، وبين محاولات آخرين الافلات من أحكامه ، يمكن أن يتولد التوتر فى البيئة الاجتماعية بين من يجدون ان فى تطبيق القانون واجبهم ، وبين من يجدون أن فى معارضته مصالحهم . والتوتر بالتالى — تربة خصبة لنمو العنف بسبب محاولة فرض طاعة القانون ، ومحاولة عصيانه . ومن أبرز الأدلة على هذا قصة **روكفلر** ، وتضخم مركزه فى صناعة البترول . فقد بنى جهوده ونموه على حالات الرشوة ، والافساد ، وحوادث العنف وليس روكفلر وضعا فريدا . بل هو فرد فى موكب ممتد لمن شقوا طريقهم الى الثراء ، بالعنف ، والذين لم يكن القانون أمامهم مبدأ يجب احترامه ، بل عقبة يجب تجنبها .

حرب فيتنام

لقد أعلن علماء النفس ، ورجال الدين ، والبوليس ان ظاهرة العنف أصبحت شيئا عاديا فى حياة الفرد الأمريكى . واذا كان صحيحا أن ظروف الهجرة الأولى ، والروح العنصرية المتأصلة ، وحدة اللهفة على الثراء ، وكراهية القانون ، هى مصادر العنف الأساسية فى الولايات المتحدة . فالصحيح كذلك — ان حرب فيتنام زادت من روح العنف فى الحياة الأمريكية . وهو ما أشار اليه السناتور وليام فولبرايت رئيس لجنة العلاقات الخارجية بمجلس الشيوخ الأمريكى حين قال « ان حرب فيتنام ، تسمم حياتنا الديموقراطية ، وتشيع فى أرجائها روح الشر ، والجريمة » .

وتحتل أنباء حرب فيتنام مساحات كبيرة فى الصحف الأمريكية ، ولا يمر يوم تخلو فيه برامج التليفزيون من مشاهد الحرب الفيتنامية ، وصور القتلى ، والجرحى ، والمشوهين ، والدماء التى تجرى بغير سبب مفهوم .

ولقد أصبح الأمريكيون يشاهدون أحداث حرب فيتنام، كما يشاهدون أية مباراة رياضية . وأغلبهم لا يفهمون سببا لعمليات القتل الجماعى فى فيتنام . وكان هذا القتل — بدوره . عادة أمريكية — ضاقت الحدود أمامها ، فتجرى ممارستها وراء الحدود فى أرض الآخرين .

المجتمع العظيم !

كل الأصوات فى أمريكا الآن تتساءل .. أليس من علاج لهذا العنف ؟ .. لقد أصبح المجتمع العظيم مجتمعا مريضا . وأغنى البلاد صار أكثرها تمزقا . والحرية استحالت الى نوع من الفوضى . والديموقراطية تحمى الاقوى .. وتغمض عينيها عن كل من بيده سلاح .

عاطف الغمرى

وقد نتفق على أن لكل حرب وقودا ، لكننا سنتفق على أن حرب النفس وقودها من نوع جديد .. فليس بلازم أن تكون النفس هى ضحيتها ، كما أنه ليس من الضرورى أن تماثل نتائجها نهايات كل حرب .

محاولات تأصيلية للحرب النفسية

لمس مكيافيلى قوة الجماعات لمسا خفيفا .. فتحدث فى كتابه الأمير عن أحوال مملكة فرنسا قائلا : « **انك تستطيع التدخل بسهولة فى مملكة فرنسا عن طريق تآمر بعض البارونات لانه يوجد فيها على الدوام ساخطون وهواة تجديد ليفتحوا لك طريق الوصول ويسهلوا انتصارك .. ولكن ان أردت أن تبقى هناك ، فسوف تلقى مصاعب لا آخر لها ...**

.. من أولئك الذين تظلمهم ، وهؤلاء الذين كانوا قد ساندوك » .

ثم وجدنا القائد البروسى كلاوزفتس يضع أصابعه على جوهر التكتيك فى الحرب النفسية ، فكتب يعبر عن

وقود الحرب النفسية

جمال بدران

اعجابه بالانقلاب التخطيطى العسكرى فى أحداث حملة روسيا عام ١٨١٣ ، ولم يجد نتيجة يستخلصها أصلح من هذه العبارة « حد الحرب ـ أى درجتها المتعلقة بالقوة ـ لا يرتبط بالحرب نفسها ـ يقصد مستوى الأسلحة ، وانما يرتبط بالمحيط الاجتماعى للمجتمعات التى تقوم بها » .

وواصل تفسيره لهذا النوع من الدعاية الحربية .. فقال : « **ان طبيعة دعاية الحرب ، على وجه الخصوص ، تعتمد على مدى مشاركة الجماهير فى الحرب ، وعلى مقدار التوتر بين الأمم المتحاربة ونظمها السياسية ، وعلى معتقداتها الشعبية ، وافكار كل منها** » .

كذلك قرأنا لفورنيال وسيرجى وروسى وجوستاف لوبون أشياء من هذا القبيل .. فنجد كتابا لهذا الأخير بعنوان « **سيكولوجيا الجماهير** Psxchologiedes Foules » تحدث فيه عن الروح العامة للجماعة وخضوعها للاشعور وسهولة اندفاعها ، وتناولت مدرسة باريتو فى ايطاليا أساليب الدعاية ومدى تسلط الزعيم على الجماهير التى تستجيب له بمقدار استغلاله لنزعاتها ودوافعها اللاشعورية بطريقة علمية .

معنى ذلك أن تناول الجماهير بالدراسة فى تجمعها وتحركها وفى امكانية توجيهها بالدعاية أو الضغط ، وفى النظر اليها كقوى رئيسية فى الحروب .. لم يفت على أذهان بعض المفكرين القدامى ، لكن ما كان يعيبها هو أنها خضعت لمتطلبات السياسة .. فصارت أشبه بالدعايات السياسية الأكثر وعيا ، ومن ثم افتقدت عنصر الموضوعية العلمية لدراسة النفس الاجتماعية ، التى أصبح فى امكانها فيما بعد أن تقدم الحقائق عن طبيعة تكوين الرأى العام ودوره وأمراضه وعيوبه بمقاييس دقيقة .. تقوم عليها الآن استراتيجية الدعاية والحرب النفسية .. فوجدنا الدعاية أو التوعية الواقية دفاعا عن الشعوب ، والدعاية الهجومية بالأيديولوجية المباشرة أو التغطية الاخبارية **أو نشر الشائعات المغرضة أو تسلل المنشورات السرية ، أو الاستعانة بالجواسيس ، وما** سمى **بالطابور الخامس فى نشر البلبلة والحصول على المعلومات** والأسرار **، أو التمهيد لنشوب حرب ساخنة وكذلك التبرير لما نجم عنها ، أو التهيئة والحض على اثارة الاضطرابات وقيام الثورات واسقاط النظم والحكومات .**

ويكفى لدراسة هذه الأساليب على ضوء مستحدثات علم النفس الاجتماعى والحرب النفسية .. أن ننتقى ثورتين شهيرتين فى التاريخ هما **الثورة الفرنسية و الثورة الشيوعية** ، وأن نتتبع أيضا مسار حربين كبيرتى الأثر على شعوب العالم هما حرب نابليون فى روسيا القيصرية والحرب العالمية الثانية .. لنستخلص منها العلاقات التلقائية فى البداية على وجود أصول الحرب النفسية ، ثم الاستراتيجية المخططة بخبرة وعلم بعد ذلك فى مجالات الدعاية والشائعة والفكر العقائدى ، والضغوط الاقتصادية والسياسية ، والتهديدات العسكرية .. التى بلورت فى عصرنا فكرة الحرب الشاملة .. التى لا تكتفى بالجنود والعتاد الحربى ، وانما تتعداه الى شتى ميادين الحياة المدنية والعسكرية على السواء ، والتى أصبحت الحرب النفسية بجانبها لا تقتصر على مجرد التمهيد لها .. بل صارت تساندها فى مراحلها الاعدادية والتنفيذية ، ثم تبقى قائمة بعدها لتضمن استمرار نتائجها .. ولهذا يصح أن نقول ان الحرب الشاملة ان قيست بالوقت فهى لا تتعدى مرحلة زمنية محددة تنحصر بين نقطتى بداية ونهاية ، أما الحرب النفسية فقد صارت أطول من أن تحدد بمدة الحرب الشاملة وأوسع من أن تقتصر على ميادين العدو العسكرية والمدنية .

الثورة الفرنسية

قامت هذه الثورة على أساس نفسى بالدرجة الأولى .. هو تجميع قوى الشعب الفرنسى حول فكرة جامعة .. فكرة الحق الشعبى فى السيادة القومية .. فكرة الحرية فى التعبير عن الرأى .. لذلك دارت أيديولوجية الثورة حول شعار « **الحرية والاخاء والمساواة** » .

وعندما نجحت الثورة فى تحقيق وجودها والاطاحة بالملكية ، بدأت فى تجميع شعوب أوروبا حول هذه الفكرة ، ونلاحظ أن المغالاة التى سار عليها الثوار الفرنسيون فى تأكيد وتمجيد الارادة الشعبية .. قد جعلتهم يلجأون الى استخدام ألفاظ أو شعارات سياسية تشعل الحماسة على الدوام وتبقى على حالة التوتر الثورى المطلوب .

نلمس هذا الأسلوب واضحا حتى عهد حكومة الاتفاق .. فكان الشعار الدائم « **حكومة ثورية حتى يستقر السلام** » .. بل كان زعماؤها يتلاعبون بالأحاسيس والمشاعر ، فيسوقون أمثلة وقضايا ظاهرها المنطق الآخذ بالعقول البسيطة للجماهير .. أنظر قول ديبواكرانسيه مثلا عندما كان يعلن فى شجاعة فكرية « **بما أن كل الناس أحرار ، فعليهم أن يكونوا جنودا .** .ان الحرب ، فى الواقع ، **تعد ضمن كيان الثورة الفرنسية حيث المبادئ السياسية ومزاولتها تصطدم خاصة بمصلحة النظام الملكى وشرعيته** » .



أى أن الحماسة الثورية لدى قادة الثورة الفرنسية دفعت بهم الى تحريض شعوب أوروبا على ملوكها ، واشعال حمية الشعب الفرنسى للدفاع عن ثورته بالهجوم على دول أوروبا الملكية ، ومن ثم أخذ القادة يبررون مشروعية الحرب ضد بقية هذه الدول ، تارة بالدعوة الى وحدة الجمهورية ،

وبالخروج على الظلم والرق والملكية تارة أخرى .. حتى اندفع المواطن الفرنسى فى هوس ليجند نفسه تماما فى معركة لا هوادة فيها ضد أعدائه .. مما شجع حكومة الاتفاق على اصدار هذا المرسوم الجرىء « **تعلن حكومة الاتفاق باسم الأمة الفرنسية أنها ستقدم العون والأخوة الى كل الشعوب التى تنوى استعادة حريتها** ».

ونتجت عن ذلك حقيقة هامة اعتبرت تحولا فى مفهوم جيش الدولة .. ذلك لأن انخراط غالبية أبناء الشعب الفرنسى فى سلك الجندية كواجب ثورى مقدس .. جعل الجيش جيش شعب ، ومن ثم صار الشعب — كصاحب حق وسلطة — مكلفا بتقديم كل كيانه وموارده لجيشه الثورى .. فأدى هذا التطور العقائدى الى تعبئة نفسية جارفة واقتصادية وسياسية شاملة .. مهدت كلها الى طوفان الحرب النابليونية التى اجتاحت أوروبا حتى موسكو .

الحرب النابليونية

ربما يقول قائل ان عدوى الثورة الفرنسية لو كانت قد تركت لطبيعتها .. لأدت مهمتها فى بقية القارة الأوروبية التى كانت مهيأة لها .. لكن القائمين على الثورة وقتذاك قد بهرتهم سرعة الانتصارات التى حققوها ، كانوا مفتقدين للعقلية المخططة التى سنراها واضحة فى ثورة أخرى بعد ذلك ، ومن ثم لم يتمكنوا من السيطرة على مسار الثورة الطبيعى .. خاصة وأن الطبقة البورجوازية هى التى امتلكت زمام الأمور .. فانحرفت بها الى أطماع التوسع والقهر ، ووجدت فى كفاءة نابليون كقائد عسكرى ضالتها فى تحقيق هذه الأطماع .

ومن ثم لم تعد فكريات الثورة الفرنسية لتفلح كى تكون ركيزة عقائدية لفتوحات نابليون الاستعمارية ، أو بالأصح **سلبت البورجوازية الفرنسية قوة شعار الثـــورة ..** فأفقدته مضمونه ، ولم يعد ينطلى على شعوب أوروبا — التى رحبت بمقدم الجيش الفرنسى من قبل — بقاؤه بينهـــا واستغلال اقتصادياتها . فلا عجب ان تولدت فى نفوس شعوب أوروبا فكرة موحدة ، جمعتهم على المقاومة والانقضاض لدحر هذا الجيش الغازى الغاصب .. بل ان هـــذا التجمع التلقائى لا تثير تنظيماته دهشتنا .. لأنها اكتسبت نظمها من طبيعة الجو النفسى المحيط بها ، وطبيعة التكوين الشعبى للجيش الفرنسى الذى كانوا قد اتخذوه مثلا .. لذلك فان ارتداد نابليون بجيشه عن موسكو فى حملتـــه التاريخية الشهيرة أتاح لنا الفرصة كى نشهد دورا مجيدا لجيوش الشعوب الأوروبية فى مطاردة الجيش المتقهقر من مكان الى آخر حتى أتمت دحره فى باريس .. الأمر الذى جعل مفكرا عسكريا مثل كلاوزفتس يدرس هـــذه الظاهرة ويذكر بعض الاحاسيس التى صـــارت نبراســـا لمخططى استراتيجية الدعاية والحرب النفسية وهنا نستطيع ان نقول **ان ترحيب الشعوب الأوروبية بمجىء الجيش الفرنسى فى البداية .. ثم تحت تأثير فنون الحرب النفسية من دعاية وفكرة عقائدية ، وان فضح أطماع نابليون وتجميع جهود الشعوب الأوروبية لدحره وطرده هو نوع من الحـــرب النفسية الوقائية ، وان تكوين الجماعات السرية والفرق للعمل خلف خطوط الجيش الفرنسى وتبديد قواه لون من ألوان الأعمال الاستراتيجية النفسية ..** لكن آراء كلاوزفتس لم يظهر أثرها فى الوقت الذى ظهرت فيه .. لأنه استخلصها من نظراته المتعمقة فى كل هذه الأحـــداث المعاصرة له ، ولم يتضح صوابها الا بالتطبيق العملى لها فى الثـــورة الشيوعية .

الثورة الشيوعية

تميزت هذه الثورة عن مثيلتها الفرنسية بميزتين .. أولاهما المضمون الفكرى وشعاره الماركسى القائل « من كل حسب قدرته ولكل حسب حاجته » وما استتبع ذلك من محو الملكية الفردية ، وتمجيد العمل الانسانى وترجيحه على رأس المال فى الانتاج ، وتخليص الكادحين من الفلاحين والعمال من ربقة السيطرة الاقطاعية والرأسمالية .. وما الى ذلك من أيديولوجية أكثر التحاما بحاجات الجماهير هناك من شعارات الثورة الفرنسية .. أى أن الفكرة التى جمعت منظمات الشعب الســـوفيتى كانت أقدر على الجـــذب والتوحيد . أما ثانية الميزتين فهى وجود العقلية الخبيرة بفن التخطيط الثورى والدعائى ، التى استفادت تماما من آراء كلاوزفتس ومما سبقه من محاولات ثورية ، فضـــلا عن شخصيتها المزودة بمواصفات الزعامة والقيادة التى عرفتنا بها بحوث علم النفس الاجتماعى .. أقصد وجود لينين كزعيم مخطط للثورة الشيوعية يشد الشعوب الســـوفيتية الى المضمون الفكرى للثـــورة وينطلق بها كجيوش شـــعبية او ما سمى بالجيش الأحمر فى شتى الانحاء . فلم يقع فى خطأ الثورة الفرنسية عندما جعلت البورجوازية من الجيش الفرنسى حربة لها ، وانما جعل من البروليتاريا قلب هذا الجيش الشعبى المنتج .. ليقـــدم منه نموذجا الى دول العالم كافة تحتذيه شعوبها لتحقق نجاحها .

لذلك غلبت على هذا الجيش الشعبى منذ بداية تكوينه صفة دفاعية للمحافظة على النظام الشيوعى الوليد .. ولخص لينين مهمته فى أربع كلمات « **الحرب والســـياسة والارادة والدعاية** » .. بل نجد أن تروتســـكى — عندما هزمت روسيا فى الحرب العظمى — لم يهتم بهـــذه الهزيمة قدر اهتمـــامه بتكوين جيش الشعب الناشىء « **الجيش الأحمر** » ، فهبط بسرعة الى بريستليتوفسك ليخصص **كل جهوده لمهمة ارســاء دعائم الدولة السوفيتية بهـــذا** الجيش الوليد .. وهو يردد « **السياسة هى الاســـتمرار فى الحرب بأساليب أخرى** » .

فما هى الأساليب الأخرى للحرب السياسية التى كان يقصدها تروتسكى ؟

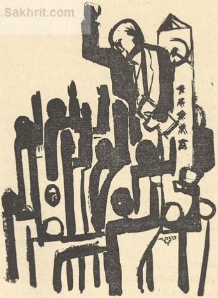
ان الاجابة على ذلك اتضحت فى التكتيك الثورى الذى التزم به لينين ونفذه انجح تنفيذ .. وجه دعايته العقائدية على أساس ظاهرة الفقر الآخذ بخناق الشعب السوفيتى ، واعتمد على بساطة واتساع رقعة البلاد التى ينتشر فيها هذا الشعب ، وادرك ملل الشعب بالقتال فى الحرب العظمى ورغبته فى انهاء حالة الحرب والتخلص من أوضاعه الاقتصادية الفاسدة .. لذلك طبق لينين النظريات العلمية تطبيقا صحيحا فى هذا الحقل المدروس ، فعنى بالاصول دون الفروع ، فركز على فساد النظام القيصرى والتغنى بكلمتى الأرض والسلم .. حتى عندما نفاه القيصر جعل من مدارس أنشأها فى كابرى وبولندا مراكز دعائية لتكوين جماعات بلشفية لمواصلة هذه الدعاية فى سرية وكتمان شديدين ، ثم يبعث بهم خلسة الى روسيا .

نادى وهو فى منفاه بوضع الصحافة فى خدمة البروليتاريا ، ونفذ ذلك بمجرد نجاح الثورة .. فألغى مجلس قومسيرى الشعب ترخيصات جميع الصحف التى كانت تصدر من قبل ، ولم يبق الا على تلك التى تنطق بلسان الدولة أو الحزب الشيوعى أو المنظمات العمالية وجماعات الفلاحين .. ومن ثم أممت وسائل الدعاية كما أممت وسائل الانتاج باسم الشعب .. فصارت ديموقراطية شعبية مؤممة فى مجال الصحف والكتب والنشرات والسينما والاذاعة .

كذلك رأى أن الثقافة والتربية الأدبية والفنية والعلمية لا يستغنى عنها كأسلحة تقتصر بها البروليتاريا .. لكنه فى بداية الحكم الشيوعى تخلى مؤقتا عن تنفيذ هذا التحول فترك للمدارس حرية نسبية ، ثم ما لبث أن أنشأ معهدا سمى باسمه فيما بعد .. فجعل منه أكاديمية بلشفية ينفذ خطة تعليمية لبلشفة التعليم فى خمس سنوات وسحب الحرية النسبية من المدارس ، وبدأت عملية تطير الأكاديميات والجامعات من مخالفى بلشفة التعليم ، وأنشئت اكاديمية جديدة للعلوم واتحاد جديد للكتاب السوفييت ، وقررت مادة « **الأجرومية السياسية** » على المدارس لتلقين النشء تاريخ الحزب الشيوعى ورسالة الاتحاد السوفيتى ، ودروس نظرية وعملية عالية لتكوين دعاة وقادة من الصفوة الممتازة من الطلاب .

وما دعا لينين الى ذلك الا ادراكه لأهمية هذا النوع من الفن الدعائى والاعلامى وخطورته .. خاصة وأن النظرية الماركسية للسياسة التعليمية تعتبر أن المدرسة لا تخرج رجلا مثقفا وعالما فقط ، بل رجلا فنيا أيضا قادرا على التطبيق العملى .. ومن ثم فعلى الطالب أن يعرف مصيره فى مرحلة الدرس ويؤمن بالعمل فى خدمة المجموع .. لذلك صارت المدارس ملتقى للعمل اليدوى بالنظريات العلمية .

فاذا ما ربطنا بين الأجرومية السياسية المقررة وبين رسالة المدرسة فى ظل نظام الثورة الشيوعية .. لمسنا مدى الأهمية الدعائية التى بنى عليها لينين سياسته



الثورية لشغل المواطن بكامل حواسه فى العمل ، وتوجيهه منذ طفولته لخدمة النظام الجديد .

فاذا ما انتقلنا من هذا المجال الدعائى بالصحافة وبالتربية والتعليم .. الى الجنود العاملين فى هذه المجالات ، وجدنا ما لا يقل عن مليون ونصف من الدعاة موزعين على شعب ولجان من قبل الحزب الشيوعى فى المصانع والمدارس والمزارع الجماعية وشتى فروع نشاطات الدولة .. وذلك تطبيقا لما وضعه لينين قبل اندلاع الثورة ببضع سنين .. اذ حدد مهمة الحزب الرئيسية فى القبض على زمام السلطة ، وارساء دعائم الحزب بالتغلغل فى أغوار الشعب .. عن طريق صفوة ممتازة مشبعة بالتعاليم الماركسية .. تتلقى تعاليم وخطط الحزب وتعبىء بها كتل الشعب حتى فى جبهات القتال .

من كل هذا نجد أن لينين قد استطاع ان يسيطر على مشاعر وعقول الشعب السوفييتى ، وأن يحصره فى نطاق الدعاية الموحدة بأقصى مراحل كفاءتها ، وبمنع كل مصادر الاعلام الأخرى من الوصول اليه ، ويقيه بفكرة عقائدية ، ويزوده بشعارات ورموز أخاذة مثل « **المطرقة والمنجل بدلا من النسر القيصرى** » .. ومثل النجوم الذهبية الخمسة رمز قارات العالم الخمس التى ستعمها الشيوعية العالمية ، ويعده بالرخاء والوفرة الانتاجية ، ويقنعه برفض كل ما ليس شيوعيا بدافع الخوف والحذر من أطماع وتدبيرات الرأسمالية ، ويدفع به بعدئذ الى بذل كل جهد لتحقيق المجتمع الشيوعى العالمى الذى ظهرت بوادره بعد الحرب العالمية الثانية .. لذلك نجد لينين قد أكد بقوله أهمية الدعاية العقائدية ـ نحو العالم ، وعلى الداعية اللينينى أن يتخطى المظهر الى الحقيقة القائمة على مستوى الصراع الطبقى فى العالم ازاء أى حدث هام فى حياة الجماهير .. كبديل عن ضرورة الحرب التقليدية بالتحفز لما ينتظر المعسكر الرأسمالى من تصدع .. وهنا يبرز دور الحرب العقائدية .. فيقول « ليس فى الكتب يجد العامل هذه الصورة الواضحة لشهوات الطبقه الحاكمة ، وانما فى أشكالها الحية ، فى عمليات قضح تنبض بالحياة لما يجرى حولنا فى فترة محددة ، فيتحدث الناس عنه ويتهامسون به فيما بينهم وبين أنفسهم ، وتتجلى فى هذه الوقائع وتلك ـ بالأرقام والأحكام ـ حقيقة الصورة .. وهى التى تعتبر الشرط الضرورى والأساسى لتكوين الجماهير باتجاه فعاليتها الثورية » .

الحرب العالمية الثانية

نحدد كلامنا هنا فى الفترة التى أعقبت الحرب .. لسبب رئيسى .. هو أن الحرب النفسية التى شنتها النازية قبل وخلال الحرب قد ثبت فشلها بهزيمة الألمان والايطاليين .. فعلى الرغم من الابتكارات والقدرات الدعوية العظيمة التى تمثلت فى وزارة الاستعلامات التى كان على رأسها اكبر عقلية خبيرة بهذا الفن هى شخصية دكتور **جوبلز** .. الا أن تعدد الادارات وتداخل اختصاصاتها قد عوق من تأديتها لمهمتها ، هذا بجانب خواء الفكرة العقائدية التى لا بد من وجودها لتجميع مشاعر الشعب الألمانى ، فلم يكن القسم والهتاف لهتلر بكافيين لتبرير الالقاء بالشباب الألمانى فى حروب مدمرة .. كان جوبلز كثيرا ما يردد « **الدعاية وسيلة تستهدف غاية . وهذه الغاية هى حمل الشعب على اعتناق آراء معينة ، الى حد يجعل الشعب يلقى بنفسه ، طائعا مختارا ، وبغير مقاومة أو عناد ، فى أحضان ذلك المثل الأعلى الذى ترسمه الحكومة** » . ولكن ما هو المثل الأعلى هذا ؟ ! أهو فكرة الشعب الآرى وسمو عنصره على سائر شعوب العالم !! أم فكرة الوحدة الجغرافية لدول أوروبا التى يكون مركزها برلين !!

ان الفكرة العقائدية والتهيئة النفسية والتكتيك العلنى للدعاية النازية .. قد فشلت جميعها امام الحرب النفسية الموجهة من حلفاء الشرق والغرب نحو دول المحور ..

لذلك فان ما أسفرت عنه الحرب العالمية هو الذى يهمنا ، لأنه قسم العالم الى معسكرين على النقيض تماما فى فكرياتهما العقائدية وأساليبهما الدعوية واستراتيجية حربهما النفسية .. معسكر الشيوعية ومعسكر الرأسمالية، وتركزت زعامتهما فى الأتحاد السوفييتى والولايات المتحدة الأمريكية .. ونلاحظ أن استراتيجية الدعاية السوفييتية ركيزتها الفكرة الأيديولوجية لتحقيق الشيوعية العالمية ، أما استراتيجية الحرب النفسية الأمريكية فهذه هى التى تحتاج الى وقفة كاشفة ..

اذا ما عرفنا من دراسات علماء النفس الاجتماعى الأمريكيين أن الشعب الأمريكى يتسم فى صفاته العامة بالزهو والاعتقاد بأنه أكبر شعوب العالم تمتعا بالثروات والحرية ، معتد بنظراته للحياة ومعتقداته ، فيجعل من رايه العام قانونا .. اذ أنه من الناحية النظرية أساس الحكم فيعين وظائف الدولة الرسمية ويختار شاغليها ويملى عليهم ما تتخذه من قرارات .. ومن ثم يرفض كل رأى خارجى مخالف لما يراه .. لكنه بسيط أيضا يفتقد الاصالة العرقية فى التراث والتاريخ البعيد .. **ومن ثم أصبح فى امكان أية دعاية محبوكة أن تنال منه وتحقق بينه مبتغاها** .. وذلك مثلما حدث فى أعقاب الحرب العظمى ، حيث نجحت الدعاية الانجليزية فى اسقاط الرئيس ويلسون صاحب النقاط الأربعة عشر الذى تباهى بها الشعب الأمريكى ، **ومثلما يحدث الآن من نجاح الدعاية الصهيونية فى السيطرة على موقف الشعب من قضية فلسطين .**

أقول ان الدعاية الأمريكية تعبير صادق لتكوين الشعب الأمريكى نفسه ، فهى تتميز بالبذخ والصلف فلا تقبل منافسة ما عداها من دعايات لها .. لكنها ايضا على مستوى

عال من الاستعدادات والخبرات العلمية ، وحققت نجاحا بدأ منذ حـرب التحـرير من نير الاستعمار الانجليزى ، ثم لعبت دورا كبيرا فى الحرب الاهلية بين الشمال والجنوب لاكتساب رأى عام عالمى ، وهى التى أثارت الحـرب بين الولايات المتحدة وبين أسبانيا .. حتى تبلورت مجهوداتها فى انشاء الرئيس ويلسون للجنة الاستعلامات العامة الشهيرة بحروف G. P. I [التى حققت انتصارات كثيرة فى مجالات الأمن القومى والمخابرات بالداخل والخارج منذ انشائها .

ان اشتراط الحلفاء بزعامة أمريكا على دول المحور التسليم بدون قيد ولا شرط .. كان فى حد ذاته أسلوبا من أساليب الضغط فى الحرب النفسية ، بل ان القاء الولايات المتحدة لأول قنبلتين ذريتين فى العالم على هيروشيما ونجازاكى .. لم يكن فى حد ذاته تأكيدا لمبدأ استسلام اليابان بلا قيد ولا شرط فقط ، وانما كان ذلك أيضا نذيرا بمولد صراع جديد فى مجال الحرب النفسية بين أكبر قوتين فى التاريخ حتى الآن .. وجندت كل امكانيات هذين الشعبين لخدمة استراتيجية نفسية مستحدثة هجومية ووقائية على حد سواء .

ففى مجال الأحلاف العسكرية .. أفلحت وسائل الدعاية الأمريكية فى الايحاء بوجود ما أسمته بالستار الحديدى .. أقام الاتحاد السوفييتى حول نفسه !! .. وما كان ذلك الا تهيئة نفسية لتغطية استراتيجية تطويقه بسلسلة من الأحلاف كالأطلنطى وبغداد والباسيفيكى ، بحجة منع الدب الروسى الشرس من افتراس العالم .. لكن التغلغل السوفييتى القائم على استراتيجية الدعاة المثقفين والنشرات السرية والأحزاب الشيوعية استطاع أن يكسر هذا الستار الوهمى ويفلح فى احداث خلخلة بين دول هذه الأحلاف وما وراءها . فنبتت فكرة الفراغ وضرورة ملئه .. وضغطت الدعاية الأمريكية على الشعوب الرافضة لهذه الفكرة ، بالتخويف تارة وبالضغط الاقتصادى تارة أخرى أو احداث انقلابات شبيهة بالانقلابات الشيوعية اذا أصرت على الرفض ، وأحيانا تستغل عنصر الدين لمقاومة تيار المذهب الملحد ، وترمى ما عدا الرأسمالية بالانحلال الخلقى والاستهانة بالقيم والتقاليد .

لكن انحسار الاستعمار عن كثير من الدول الصغيرة ، وتهاوى بعض الحكومات الهزيلة أمام تطور الشعوب وتطلعاتها .. دفع بالدعاية الأمريكية التى تغيير تكتيكها فى الحرب الباردة .. فابتدعت **فكرة حافة الهاوية** .. مستهدفة بذلك الابقاء على حالة التأهب القتالى لاستنفاد طاقة العدو التى يظن أنها أقل صمودا وامكانيات عن القوة الضاربة الأمريكية وامكانياتها .. وهذا تعبير صادق من القائمين على الحرب النفسية عن طبيعة الشعب الامريكى المزهوة بقدراته .. ثم تبلورت الفكرة فى نظرية **الحرب المحدودة** التى يشترط لها الدقة واليقظة لابقائها عند درجة لا تتطور بعدها الى حرب ذرية ينجرف بعدها العالم كله الى الهاوية .

ناهيك عن أسلوب المعونات والمساعدات المشروطة ، وتسابق دولتى المعسكرين الى تقديمها مع اختلاف نوعيتها وكيفية استغلالها ، وناهيك أيضا عن الثورات والثورات المضادة من كلا المعسكرين وتمويل مكاتب توكيلات تجنيد الجنود المرتزقة لمساعدة الثورات المضادة ، وناهيك عن وكالات الأنباء وتحكمها فى اغراق العالم بأخبار مغرضة ، وناهيك عن التسابق العلمى لابتكار أعتى أسلحة الدمار الشامل وأخبار التقدم التكنولوجى فى عالم الصواريخ والأقمار الصناعية للتجسس وجمع المعلومات .

من كل هذا يلح علينا هذا السؤال .. الى أين يسير العالم ؟ وما هو هذا الوقود ؟

وقود لا ينطفىء ..

دلت احصائيات ضحايا الحرب العالمية على ان القتلى والجرحى من المدنيين كان أضعاف أضعاف أمثالهم من العسكريين .. وبذلك كانت أول حرب فى التاريخ من نوعها .. فصارت تسمى بالحرب الشاملة ، لكن توقف هذه الحرب لم يستتبعه انتهاء الحرب النفسية أو الباردة .. **وها هى نعايشها فى العالم الآن .. حرب سلاحها التخويف من فقدان أو انفلات السلام .. وأى** سلام !! انه عدم الموت ليس الا .. أما نوعية الحياة فى هذا السلام .. فشىء لا يهم مخططى الحرب النفسية .. والى أين يتفوق أحد المعسكرين على الآخر فى مجال التخلص من الدمار الذرى .. فلا بد أن يبقيا لاكتساب الأنصار .. بالاغراء أو بالتهديد ، بالاحتواء أو بالعزل ، بالتجسس الآدمى والآلى أو بالتحريض والدعوة ، بالمنح أو بالتجويع ، بالانقلاب أو بالحرب الأهلية ، بالاغتيال أو بالثورات المضادة ، بالاذاعات والصحف والكتب والنشرات ، بالتقدم العلمى فى عالم القتل من كاتم صوت طلقات الرصاص الى غاز الأعصاب وأجهزة الموجات الصوتية الصاعقة .

وهنا يبدو لنا وقود الحرب النفسية واضحا .. هو التلاعب بحريات الشعوب على نغمات التخويف من انفلات زمام السلام وضياع الحياة .. ويظل العقل العلمى يجتر فتوحاته العلمية فى عالم الدمار .. ويحصد الموت أحياء القرن العشرين فى ثلثه الأخيرة .

والنتيجة الحتمية التى يجب أن نستخلصها من كل ذلك .. هو انتهاء الحد التقليدى الفاصل بين الحـرب والسلام بفضل ظهور الحرب النفسية بوضوح .

جمال بدران

أدب ونقد

الفنان بين الالتزام والاعتزال

محمود محمود

د . هـ . لورنس من الكتاب الانجليز المحدثين المعروفين فى بلادنا العربية . وقد ارتبط اسمه عندنا بقصته المشهورة ((**عشيق الليدى تشاترلى**)) . وهى قصة من الأدب المكشوف ، نقلت فيما أعلم الى اللغة العربية ، وانصافا للحق نقول ان الكاتب لم يكن عابثا عندما كتب قصته هذه ، وانما كان يصدر عن ايمان بأن العقدة الجنسية عند الناس هى أس كل تصرف شاذ فى المجتمع ، وان فى حل هذه العقدة بالكشف عنها ، والافصاح عن مستورها وما خفى منها ، حلا لأكثر المشكلات الاجتماعية ، وسببا لتصفية الأفئدة واستقامة النفوس وراحة الضمائر .

ولو غضضنا الطرف عن هذه القصة ونظرنا الى لورنس من نواحيه الأدبية الأخرى وجدناه كاتبا من الطراز الأول ، اصيلا فى أسلوبه وفى **تفكيره ، متنوعا أشد التنوع فى انتاجه** ، مخلصا لنفسه أشد الاخلاص . وقد مارس كل لون من ألوان الأدب وأفلح فيها كل الفلاح ماعدا المسرحية التى قصرت عنها موهبته الفنية . وفيما بين عامى ١٩١١ و ١٩٣٠ كان يصدر كل عام كتابا أو أكثر وينشره بين الناس وتتخطفه أيدى القراء . وكلما مس لورنس العلاقة الجنسية بين النساء والرجال ، لم يكن ذلك منبعثا عن غريزة منحطة ، أو شهوة دنيئة ، انما عن عقيدة راسخة بأن **نداء الجنس هو نداء الجمال فى الكون والمحبة بين الناس ((فالجنس والجمال)) كما يقول ((شىء واحد ، كاللهب والنار))** .

وفى رأى الكاتب الانجليزى المعاصر أولدس هكسلى ان د . هـ . لورنس فنان قبل أى شىء آخر . وقد كان لورنس يردد القول بأنه



لا يرى ان الفن للفن ، انما الفن لنفسه . « ان أردت أن أكتب كتبت ، وان لم أرد لا أكتب. والمشكلة عندى هى البحث عن الشكل الملائم الذى أضمنه عواطفى — والعمل الأدبى فى حالتى لا يصدر الا عن عاطفة ، كالقبلة الحارة التى لا تنبعث الا عن العواطف الحارة » .

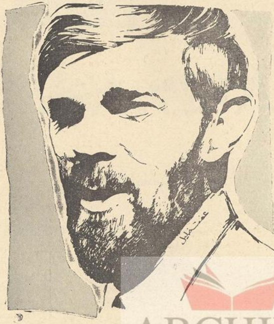
ويقول هكسلى فى نقده للورنس ان الفنان الحق لا يكون الا كما كان لورنس ، لأنه يملك مواهب معينة ، ويحيا حياة خاصة لا يحياها الا الفنان صاحب موهبة عقلية خاصة لا تكون الا لديه . فهناك قدرات عامة ، وهناك مواهب خاصة . والرجل الذى يولد بقدر كبير من احدى المواهب الخاصة لا يتأثر بالبيئة كما يتأثر بها الرجل صاحب القدرة العامة. فموهبته هى قضاؤه المحتوم . وطريقه المرسوم ، لا تستطيع اية قوة أن تجعله يحيد عنه . وهل كانت التربية — أو البيئة — بمستطيعة — أن تصرف موزار عن الموسيقى ؟ وهل كان من الجائز أن يحور اختلاف التربية أسلوب أديب مثل بليك ؟ اننا لا نستطيع الاجابة عن ذلك يقينا ، **ولكنى أومن أن الفن أمر فردى ذاتى ، مبتكر شخصى ، متأثر « بالوحى » . ومن ثم فان ظروف البيئة والتربية لا يمكن أن تغير من لونه.** ولقد كان لورنس من هذا الطراز من الأدباء الموهوبين ، يعرف ما يهمه ، ولديه القدرة التى يميز بها مشاعره وأحاسيسه الخاصة من المشاعر والأحاسيس العامة ، مخلصا لنفسه أشد الاخلاص . مواهبه تحدد له معالم الطريق الذى يسير فيه . وقد حاول بعض نقاده أن يحللوا اتجاهاته فى ضوء نظريات فرويد . وهو نوع من النقد قد يمتع فى قراءته ، ولكنه لا يفسر الواقع والحقيقة . نعم لقد مارس لورنس الحب الشديد لأمه التى كانت هى الأخرى تولع به أشد الولع ، وقد عبر عن هذه العلاقة فى قصته « الأبناء والعشاق » . **ولكن تاريخ حياة لورنس — برغم هذا — لا يكفى لتفسير منجزاته الأدبية. بل ربما كان نقيض ذلك هو الأقرب الى الصواب: أى ان منجزات الرجل الأدبية — أو موهبته الخاصة التى عنها صدرت هذه المنجزات — هى التى تفسر جانبا كبيرا من تاريخ حياته .** فلقد عاش لورنس منذ طفولته لونا خاصا من الحياة ، بفكرة خاصة عنها ، او اتجاه خاص لها ، لأنه هكذا خلق ، وهذه كانت طبيعته .

الصور المجهولة للوجود

واذا نحن أردنا أن نفهم لورنس الأديب لابد لنا من البحث عن المذاهب الخاصة التى كان يتميز بها ، وان نعرف كيف اثرت هذه المواهب الخاصة فى الطريقة التى كان يستجيب بها لخبراته وتجاربه .

ان الموهبة الخاصة التى كانت جزءا لا يتجزأ من طبيعة لورنس هى حساسيته البالغة لما كان وردزورث يسميه « الصور المجهولة للوجود ». فلقد **كان دائما على وعى شديد بلغز العالم ،** وهو لغز يحوطه لورنس بالتقديس الكامل . هناك فى ظن لورنس عالم آخر مبهم غامض لا يدركه العقل البشرى ، يتأثر به سلوكنا ويسيطر على كل اتجاه يتجه الانسان فى حياته. **وهذا الحس الشديد عند لورنس بهذا العالم الآخر المجهول كانت تصاحبه قدرة جبارة على التعبير عنه بالفن الأدبى .**

هذه الموهبة الخاصة عند لورنس هى التى



د . هـ . لورنس

تفسر لنا كثيرا من الأمور . فهى تفسر لنا موقفه من العلاقة الجنسية . هذه العلاقة التى قوامها المحبة ليست الامظهرا من مظاهر العالم الآخر المجهول . وفى غيبوبة هذه العلاقة يتصل العقل البشرى بالعالم الآخر . ويصل الى الحق المطلق. **« ديانتى العظمى هى الايمان باللحم والدم ، فهى ابلغ حكمة من العقل . قد تخطىء العقول ، ولكن ما تحسن دماؤنا وتفتقد فيه وتعبر عنه ، صادق دائما »** . وكما كان كيتس ينعى على نيوتن لأنه علل وجود قوس قزح فصرفنا بذلك عن جماله الغامض المبهم ، كان لورنس ينفر من الاغراق فى المعرفة ، لأنه يقلل من احساسنا بالدهشة ، ويقلل من حدة شعورنا بلغز الكون الأعظم . « العلماء جميعا كذابون ! كذابون ! ولا يهمنى الدليل العلمى فى شىء ولا يعنى لدى شيئا ، فانا لا احس هذا الدليل فى اعصابى » .

هـــذا الاخلاص من جانب لورنس لذاته ، او قل لموهبته الخاصة، وهذا الايمان بالارادة العليا فى قوتها وغرابتها ، هو من الأمور الاساسية عنده ، ويفسر لنا أكثر من أى شىء آخر كل ما نراه عجيبا فى سلوكه وعقائده . ولم ينبذ لورنس الأفكار العامة المجردة التى يتخذها الفلاسفة ورجال العلم وسيلة ليفتحوا بها طريقا يشقه الروح البشرى وسط هذا الخضم من المظاهر الطبيعية — لم يفعل ذلك عن قصور فى الادراك ، فلقد كان الرجل حاد الذكاء ، صاحب عقل وصاحب عبقرية . لم يعجز عن فهم العلم ، بل لعله بسبب هذا الفهم ان نبذ اهدافه ووسائله . **انما كان نفوره من العلم راجعا الى أنه لا يتفق وما عنده من موهبة خاصة — وهى الرؤيا المباشرة والتعبير الفنى عن العالم الآخر المقدس . أن هدف العلم والفلسفة هو أن يزيل حواجز المجهول ، وهدف لورنس ان يبقى ملاصقا ما استطاع بالغموض الذى يحيط بحياة الانسان، لا يريد ان يميط عنه اللثام .** « هؤلاء المفكرون ينكرون الحياة التى تضطرب بين جوانحهم . يريدون ان يحولوها الى كلام ، أو الى معرفة ، ومن ثم فان الحياة — التى لا يمكن أن تعرف — تفر منهم فرارا » . كان لورنس يرفض ان يعرف ،

معرفة مجردة ، وآثر ان يعيش ، واراد لغيره ان يعيش .

ولقد كان لهذا أثره فى نظرة لورنس الى الفن والى الأدب . **يرى لورنس ان العمل الفنى الضخم والأثر الباقى على الزمن ، شيء غير انسانى ، لأنه يتصف بالكمال ، وبالخلود . والفن عنده يجب أن ينبعث عن الدافع المباشر الى التعبير عن الذات ، أو الى الاتصال ، ويزول هذا الدافع .**

نظرة مغايرة الى الفن

من أجل هذا كان لورنس يؤثر مادة الطين المجفف أو الخشب فى فن البناء على الحجر الصلب المتين ، لسهولة تشكيلها وعدم دوامها . كانت معابد أهل تسكانيا القديمة ــ المشيدة من الخشب أحب الى نفسه من الأهرام المشيدة من الحجر أو البارثينون المبنى على قواعد رياضية دقيقة ثابتة . كانت صلابة الحجر ومتانته قذى فى عينه ، لا يرتاح الى قدرة الصخر على ان يتخذ أشكالا هندسية صارمة مجردة وان يحتفظ بها الى ماشاء الله . والبناء الضخم لا يبهره حتى ان كان جميلا . وهكذا كان ينظر الى كل عمل فنى يبلغ اوج الكمال والتمام . **ففى الموسيقى كانت الأغانى الشعبية اقرب الى قلبه من السيمفونية ، لأنها شيء خفيف ، صادر عن الدوافع المباشرة .**

وبهذه النظرة الى الفن كان لورنس يكتب أدبه ويخرجه من اعماق قلبه ، ولا يسلط عليه عقله الواعى حتى لا يبلغ من الكمال ومن الدوام فوق طبيعة البشر . ولذلك كان لا يعيد قط ، ماكتب ولا يراجعه ولا يصححه . وكل مايكتب يصدر عن القوى الخفية اللاعاقلة الدفينة فى نفسه . ولا يسمح للعقل ــ بعد صدور العمل الأدبى صدورا تلقائيا ــ ان يفرض عليه نمطا معينا مجردا يرى فيه الكمال .

وكان لورنس فى خلقه كما كان فى أدبه . **« يريدوننى أن أتخذ فى رواياتى شكلا . أى أنهم يريدوننى أن أتخذ أشكالهم البغيضة الجامدة المتحجرة . ولكنى لن أفعل »** وهذا الذى يقوله عن رواياته يصدق على سلوكه فى حياته . كان لورنس يصر على أن يكون كل انسان فنانا فى حياته بحيث يخلق الشكل الخلقى الخاص به بل أن فن الحياة لأشق من فن الكتابة **« لأن تمارس الحب ، وتنجح فيه ، ادق كثيرا من ان تصرح به »** . ومن ثم فان من واجب الفنان فى حياته ، المرهف الحس ، أن يقبل طبيعته كما هى ، لا يحاول أن يصبها فى قالب آخر . لابد له من أن يأخذ المادة التى حبته بها الطبيعة ــ ما فيها من أسباب الضعف وعدم التعقل ، وما فيها من حس وفضائل ؛ ما فيها من ظلام غامض وعالم آخر ، وما فيها من ضوء العقل والوعى ــ يأخذ هذا كله . ويصنع نسيجا واحدا ، ذا شكل يرضيه ، هو شكله الخاص ، لا شكل اختارة غيره له . وهو الشكل الذى يعبر عن النفس من جميع جوانبها ، المظلم منها والمضيء ، فى صورة ديمقراطية مؤتلفة ، بغير سبب ، وبدون هدف أو حكمة « ليست هناك حكمة نهدف اليها . الحياة هى الحياة والحب هو الحب ، وباقة الزهور هى باقة الزهور ، فان أنت بحثت عن الحكمة والهدف افسدت كل شيء . عش ودع غيرك يعيش ، وأحب ودع غيرك يحب . مكن لحياتك ان تزدهر وان تذبل ، وسر مع الخط البيانى الطبيعى لحياتك ، الذى يرتفع ثم يهبط بغير سبب مفهوم » . وليس ثمة مايدعو الى الهم والقلق « ومن الناس من يقتله الهم . منهم من يشغل نفسه بالفاشية وبهيئة الأمم ، وهل أصابت فرنسا فى سياستها أم أخطأت ، وهل نظام الزواج فى خطر . حتى لا يعرف الواحد منهم أين هو . هؤلاء قطعا لا يعيشون فوق الأرض التى تطؤها أقدامهم . انهم يقطنون فضاء مطلقا . ويسبحون فى متاهات السياسة ، والمبادىء ، والصواب والخطأ ، وما الى ذلك . كتب عليهم ان يعيشوا فى العالم المجرد . اذا تحدثت الى احدهم فكأنك تحاول أن تنشىء علاقة بشرية مع الحرف (س) فى علم الجبر » . وقد نصح شقيقته مرة قائلا لها : « لا تخوضى فى الدين . لو كنت منك تركت هذا الأمر وشأنه ، وشغلت نفسى الى الأذقان فى موضوعات الحاضر » .

قوى العالم الآخر

غير أن هذا الاخلاص الشديد الذى أخلصه لورنس لعبقريته ، والذى حدا به الى أن يؤكد وجود قوى العالم الآخر ، التى تحرك الانسان جسما وعقلا ــ هذا الاخلاص وضع أمامه قيودا وعقبات ككاتب من كتاب الرواية : ذلك أن نظرته الى الأمور جعلته يعتقد أن أكثر نواحى النشاط عند الناس ان هى الا انحرافات اجرامية عن الواجب الأساسى لكل فرد ، وهو أن يعيش عيشة انسانية . **وقد رفض أن يكتب عن هذه الانحرافات ــ أو بعبارة أخرى نستطيع أن نقول انه رفض أن يكتب عن المناشط الرئيسية فى عالمنا المعاصر** . ولم يكتف لورنس بهذا القيد فيما كتب من قصص ، بل وضع أمام نفسه فى كثير من رواياته قيدا آخر ، وهو انه **لم يقبل ان يكتب عن الشخصية الانسانية ، بالمعنى المفهوم من هذا التعبير** . تلمس ذلك فى رواية (قوس قزح) و (النساء العاشقات) ، وفى اكثر رواياته . يقول فى رسالة له الى صديق « لست

ادرى لماذا اجد حاجات البدن (التى توصف بانها غير انسانية) اشد امتاعا لى من العنصر الانسانى على الصورة العتيقة ـ هذا العنصر الذى يدفع الكاتب الى ان يتصور الشخصية فى اطار خلقى معين ، ويجعلها متسقة فى السلوك ـ اننى اعارض هذا الاطار الخلقى المعين » ..

اذن فلقد كان لورنس يمتلك ـ او على الاصح تتملكه ـ موهبة يخلص لها اخلاصا لا يحيد قط عنه . وقد بينا فيما سلف كيف أثر هـــذا الاخلاص وهذا التملك فى أدبه وتفكيره . ولكن كيف اثرت هذه الموهبة فى حيـاته ؟ كتب مرة الى شقيقته يقول لها : «أعتقد أنك المرأة الوحيدة التى التقيت بها فى حياتى ولمست فيهـا قدرا من التجرد والتنحى والعزلة يمكن صاحبه من أن يصبح كاتبا حقـا ، أو فنـانا ، أو راوية . ان صلاتك بغيرك من النـــاس ليست سوى سياحات تصدرين فيها عن نفسك . واظن ان الحاجة الى الأطفال ، واشباع الرغبات البشرية العادية ، ليس عندك الا باطلا . انك لم تخلقى قط لكى «تلتقى وتمتزجى» ولكن لكى تبقى منزهة لا يمسك أحد أيا كان ما تمرين به من خبرات وتجارب » .

ان معرفة لورنس بشروط الفنان هى قطعا معرفة شخصية . كان يعلم بالخبرة الواقعيــة **ان « الكاتب الحق ، هو بالضرورة كائن منفصل، لا يحب اللقاء والاختلاط ، يسىء الى نفســه اذا هو سعى بشغف نحو اشباع رغباته البشرية العادية .** وكل فنان يعرف هذه الحقـــائق عن نفسه وعن أترابه ، وكم منهم من دون هـــذه الخواطر ! دونهـــا مع الأسى والحسرة ، لأن الانفصال الشديد عن خضم المجتمع ليس بالأمر الهين اليسير . وليس من شك فى أن لورنس قد كان طوال حياته فى عزلة لا مفر منها فرضتهـا عليه موهبته الخاصـــة . كتب مرة الى طبيب نفسانى يقول له : « ان مايؤلمنى هو الاحبـــاط الكامل لغريزتى الاجتماعية الأولية ... واعتقد ان غريزة مخـــالطة المجتمع اعمق من الغريزة الجنسية ـ وكبت هذه الغريزة اشد تحطيما للنفس . اننى لا أقيس قط ما أعانى من كبت للغريزة الاجتماعية الى ما أعانى من كبت الغريزة الجنسية ... اننى أقاسى الكثير من انقطـــاعى عن الناس ... واجدنى مرغما أحيـــانا الى أن أعيش عيشة الرهبــان . ولست ارغب فى أن أكون راهبا ـ غير ان ما دون ذلك اضطراب فى شئون شخصية أو مالية ، تشمئز منها نفسى .. ليست هذه تطلات انسانية صحيحة » . وهذه هى شكوى كل فنان . **ان واجب الفنان الأول هو ازاء عبقرية ـ أو شيطانة . ولا يستطيع أن يخلص لسيـــدين .** وكان لورنس يضحى بعلاقاته الاجتماعية فى سبيل نشاطه كفنان . ولم ينشىء علاقة انسانية عميقة وثيقـة الا مع زوجته . كتب مرة الى صديق له يقول : « عبثا ما أحاول أن أقوم بأى نشـــاط دون ان أســند ظهرى الى امراة ... كان (بوكلين) لا يجلس فى المقهى الا متكئا على أحد جدرانه ، ولا أستطيع أن أجلس فى هذا العـــالم دون أن تكون خلفى امراة ... **ان امرأة أحبهـا تجعلنى على صلة مباشرة بالمجهول ، والا ضللت الطريق وشعرت بالضياع » . اما ما خلا ذلك فقد كانت موهبته تحتم عليه الانفصال .** وكثـيرا ما كان يظن ان العالم هو المسئول عن ابتعاده عنه « ومعنى ذلك ان (وحدة) الجنس البشرى قد فتتتها (الحرب) فى نفسى . فأنا انا ، وانت انت ، وكل النعيم والجحيم يقع فى الفجوة التى تفصل بيننـــا . صدقونى اننى اتألم أشد الألم من انتزاعى من



المجموعة البشرية ، ولكن هذا ما حصل ، وهو حق » . نعم هو حق ، غير ان الحرب لم تنتزعه من المجموعة البشرية ، انما هى موهبته الخاصة التى خصها بكل ما عنده من ولاء . وقد كتب فى هذا يقول : « لن أعيش بعد اليوم فى هــذا العصر . اننى أعرف ماهو ، وأرفضه بكل ماأوتيت من قوة . **سأقف بعيدا عن العصر ما استطعت** ، وسوف أعيش حياتى واحاول ان اكون سعيدا. وبالرغم من ان العالم كله ينحدر فى فزع شديد الى هوة سحيقــة ... فاننى اومن ان أعلى الفضائل هو أن يعيش المرء سعيدا ، وان يحيا فى اعظم واسمى درجات الصدق ، دون ان يخضع الى الزيف الذى تتسم به هذه الايام » .

الفرار والبحث عن الحقيقة

ولعل هذا الاحساس بالانفصال عن المجتمع هو الذى دفع لورنس الى القيام برحلات طويلة حول الأرض . **وقد كانت أسفاره فرارا من ناحية ، وبحثا عن الحقيقة من ناحية أخرى ، وبحثا أيضا عن مجتمع يستطيع أن يقيم بينه وبينه صلة** ، ولم تحرف فيه المعرفة الواعيــة سبل الحياة الصحيحة . كانت أسفاره بحثا عن هذا كله ، وفرارا فى الوقت نفسه من بؤس المجتمع الذى ولد فيه ومن شروره ، والذى كان يحس ازاءه بالمسئولية العظمى برغم عزلته كفنان .

وقد كان لاعتزال لورنس الأهل والوطن اثر فى تفكيره . كتب مرة لأحد مراسليه يقول : « لا تؤاخــذنى ان كنت سـليطا متسـلطا فيما أقول لك ، فعيشى هنا واحد يجعلنى على خلاف مع الناس ، القى الكلام ولا أحب فيــه الجدل » . **ولئن كانت للعزلة مزاياها ، فلها أيضا مثالبها . ذلك ان المعتزل لا يرى العالم الا عن بعد ، فلئن وضحت فى عينه الرؤيا فانه يتجاهل التفصيلات المملة ، وكل مافى الحياة الاجتماعية من مشاق ، وبهذا التجاهل يصدر عنه الحكم فى شمول لا يطابق الواقع ويسهل عليه ادانة الآخرين** . فكما كان نيتشه قاسيا فى احكامه لعيشه بعيدا عن الناس ، فكذلك كان لورنس حينما كان يكتب وهو فى صحراوات المكسيك ، وريف تسطانيا وصقلية ، واحراش استراليا . فجاء حكمه عنيفا ومشورته ناقصــة . وكانه واعظ دينى لا يضطرب فى حياة الناس ، يصلح كلامه أن يكون تبشيرا ولا يصــلح أن يكون سياسة . والفرق شــاسع بين عالم الرجل السياسى ، وعالم الفنان ، أو رجل الأخلاق ، او رجل الدين . بل كان كلا منهم يعيش فى دنياه وحده . يقول لورنس : « من واجب الفنان أن يتتبع الحرب (**العالمية الأولى**) فى قلب كل فرد محــارب — لا يتحــدث عن الجيوش والدول والأعداد الكبيرة — بل يتعقبها (**يقصد الحرب**) فى موطنها — فى قلب كل انســان ، فهى حرب الأفراد ، وهى فى صميم قلب كل رجل انجليزى. حب القتال ، وارادة القتال ، طبيعــة عند كل رجل انجليزى ، وكل رجل المانى » . ولكنا اذا ناشــدنا قلوب الأفراد لم نصــل الى نتيجة سياسية ، فالسياسة علم يعالج المتوســطات ولا يعالج المفردات . ان خبير الاحصــاء قــد يستطيع مثلا ان يتنبأ بعدد حالات الانتحار فى العام المقبل . فهل يستطيع اى فنان ، او أى رجل من رجال الأخلاق ، بندائه الى القلوب ، أن يؤثر فى صحة هذا الاحصاء التنبؤى ؟ اذا كان ما لقيصر يختلف عما لله ، فلأن ما لقيصر يمكن أن يعد بالآلاف والملايين ، فى حين ان ما لله ان هو الا أرواح فردية . وما كان يتصل بالعالم الذى يعيش فيه لورنس لم يبلغ حتى مبلغ الأرواح الفــردية ، وانما هو أشــبه ما يكون بالذرات السيكولوجية التى تؤلف بانضمام بعضــها الى بعض على صورة معينة روحا من الأرواح . فلما كان لورنس يتعرض لشئون السيــاسة كان فى الواقع يعالج من الأمور ما لا يمت الى السيــاسة بصلة . لأن العالم السياسى ، عالم الأعــداد الكبيرة ، كان دائما بمثابة الكابوس الرابض على صدره ، ينزعج له أشد الانزعاج ، ويفر منــه ما استطاع الى الفــرار سبيلا . ولمــا كانت المجتمعات البدائية صغيرة الحجم بحيث تكاد ان تنعدم فيها السياسة ، فلقد كان لورنس يفتن بها فتنة كبرى . ان مشكلات المجتمعات الكبيرة — المشكلات القيصرية — كانت تبدو للورنس غير انسانية ، يعجز عن معالجتها بنوع الموهبة التى أوتيها . قال مرة : « لقد سئمت الطريقة العتيقة الشاقة التى تعالج بها الأمور لكى نبلغ بهــا غاياتها ، ولا اقل من أن تأتينا المعجزة » . ولكن عصر المعجزات قد انتهى مع الأسف الشديد ، والايمان وحده — حتى ان كان ايمان رجــل عبقرى مثل لورنس — لا يحرك الجبال .

محمود محمود

شعرنا الحديث إلى أين

لا أذكر أنى قرأت كتابا فى الشعر الحديث بعامة ، والشعر العربى الحديث بخاصة ، فيه من سعة النظرة وعمق النظر وفيه من الألف الحميم بين الكتاب وكاتبه والموضوع وباحثه ، وفيه من التشريح والتوضيح ما يجلو الغامض ويكشف عن المستور ، وفيه من الاضاءة المرشدة الهادية ، وفيه من الأحكام ما يستثير الجدل والنقاش والاتفاق والاختلاف ، مثل ما فى هذا الكتاب « شعرنا الحديث .. الى أين ؟ » الذى أخرجه الأستاذ الناقد غالى شكرى .

فتستطيع أن تدخل بين دفتى هذا الكتاب وأنت لا تملك من موضوع الشعر الحديث كثيرا ولا قليلا ، ولكنك ستخرج منه وقد ألممت بأطراف الموضوع ـ ظاهرها ـ وباطنها ـ الماما يخيل اليك أنك قد أصبحت من محترفيه ، وذلك لشدة الوهج الذى يلقيه المؤلف على الزوايا المعتمة ، التى ربما صادفتك قبل ذاك حين هممت بالسير فى هذا التيه المجهول ، فصرفتك عن المضى فى سيرك خشية الزلل والعثار ؛ فيبدأ معك المؤلف رحلتك من أولها ، بأن يطرح سؤالا عن الخصائص التى تجعل الشعر الحديث حديثا ، ماذا عساها أن تكون ، اذ الأمر لا يرتبط بالفترة الزمنية وحدها ، فلا يكفى أن يكون الشعر من نتاج عصرنا ليكون شعرا حديثا ، فليست المعاصرة والحداثة فى هذا الموضوع مترادفين ؛ وأما الحداثة فهى « حالة » اذا توافرت لأحد المعاصرين كان معاصرا وحديثا معا ، واذا لم تتوافر له ، فله أن يقول عن نفسه انه معاصر ، لكنه لن يكون حديثا بالمعنى الخاص الضيق لهذه الكلمة « الحداثة » حالة قد يصعب تحليلها ولكنها تدرك عند وجودها ، كأن تسألنى ـ مثلا ـ ما الجمال ؟ فيلتاث على القول ، فاشير الى كائن جميل ، قائلا ! الجمال هو هذا ، ؛ فكذلك يريد لك مؤلف الكتاب ـ منذ صفحته الأولى ـ أن ينبهك الى أن صفة « الحداثة » فى الشعر ترى ولا توصف؛ ومع ذلك فقد كان المؤلف فى غضون كتابه أكرم وأسخى من هذه الفاتحة ،

ب . ش . السياب



ص . عبد الصبور



لأنه بذل معنا جهودا موفقة فى « تحليل » الخصائص والعناصر والخيوط التى تتشابك معا ، فتكون منها قصيدة من الشعر « الحديث ».

يبين لنا المؤلف فى الفصل الأول من كتابه كيف جاء مفهوم الشعر الحديث نتيجة لثورة حضارية شاملة، استمدت مقوماتها من منابع القرن التاسع عشر ، وهى منابع كان أهمها ماركس ، ودارون ، والأهتمام بالأساطير البدائية (ولست أجد هذه العجالة مجالا لمناقشة هذه التشكيلة العجيبة) لكن الذى يلفت النظر فى هذه الينابيع الثلاثة ، أنها كلها تدور حول البحث عن «الأصول» الأولى للحضارة البشرية ، كل فى مجاله لتلقى الضوء على طبيعة الانسان ، وقد كان يمكن لهذه الحركة المباركة أن تسير بالناس فى طريق العقل ، لولا أن القرن التاسع عشر نفسه ، قد شهد كذلك حركة الاستعمار التى كان من نتائجها ما كان من امتهان لكرامة الانسان ، فارتد الانسان المخيب الرجاء الى اللاعقل ، ومن هنا قام مصدران لأهل القرن العشرين ، أحدهما الى جوار الآخر ، هما العقل واللاعقل جنبا الى جنب ؛ فكان لابد لهذا التجاور أن يغلف المنظر بالضباب المعتم ، لأن المقترف من العقل ووضوحه ، سرعان ما يعترضه اللاعقل بغموضه؛

أدونيس

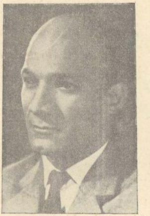


فجاء شاعر القرن العشرين ليشهد هذا الخليط ، فلا يجد امامه مناصا من أن يلوذ بالداخل وأحلامه ، يأسا من الخارج ومآسيه ؛ فكان أن اهتم هذا الشاعر بالفطرة وهى فى بكارتها ونقائها ، كما تتمثل فى الأسطورة ، وطفق ينسج عليها شعره ، فماذا تتوقع عندئذ من قصيدة تساوق الحلم فى بنائها ، سوى أن تجد لقطات متقطعة ، ظاهرها مبهم ، وحقيقتها تجربة صادقة حية ؟ فاذا قيل لك أن الشعر الحديث فيه « عودة الى الحياة » كان المقصود بهذا القول أنه ترك شكليات البناء ليغوص الى أغوار النفس متمثلة فى بداياتها الصافية التى لا يشوبها كذب .

لكن فى الشعر الحديث فرعا آخر ، هو ذلك الذى اتخذ الاشتراكية مذهبا ، ومن ثم فهو فرع فيه من العقل الواعى أكثر مما فيه من اللاعقل الفطرى ، وفيه من مشاركة الآخر أكثر مما فيه من انفراد الشاعر بأحلامه ولا شعوره ؛ مثل هذا الشعر هو امتداد لشعر القرن الماضى، فيه ما فيه من منطق وتنظيم .

فماذا عن الشعراء العرب المحدثين ؟ يقول المؤلف عنهم انهم تفرقوا شيعا فمنهم من ساير الغرب فى شعره الحالم ، ومنهم من اكتفى بأن يستوحى الغرب ، لكنه ينقل خطاه فى اطار الثورة العربية ؛ على أن أهم

أ . ع حجازى



ما نلاحظه عن شعرائنا العرب المحدثين هو أنهم فى حالة من التمزق العجيب ، بين ظروف العيش الخارجية ، وبين الرؤى الداخلية ؛ أما الأولى فهى فى حالة من التخلف المحزن ، وأما الثانية فهى فى درجة من التقدم بحيث تساير شعراء الغرب فى أحلامهم ، فماذا يصنع شعراؤنا وأقدامهم على صخرة الواقع الحزين، ورءوسهم تشمخ الى سماء الحالمين ؟ ومن واقعنا الحزين الذى يقيد شعراءنا بقيد من حديد ، قراء الشعر ، فهؤلاء بصفة خاصة ، هم من الفقر الشعورى والجدب الثقافى ما يكفى لاطفاء الشعلة فى نفس الشاعرالحديث اذا ما قدر للشعلة أن تضىء .

ولا يعدل الهوة بين شاعرنا وقارئه ، الا الهوة بين رؤى الشعر الحديث وبين التراث الذى قد يشد الشعراء الى قيوده ؛ ذلك أننا قد خلعنا على التراث قدسية شبيهة بقدسية العقائد ، حتى أصبح هو نفسه كالعقيدة التى لا يجوز لأحد أن يخرج عليها ؛ فاذا تناقضت تلك العقيدة مع الواقع الحضارى الصارخ ، جعلنا الصواب مع العقيدة والضلال مع واقع الحضارة ؛ ومن ثم نشأت الفجوة العميقة بين رؤى شعرائنا التى استوحوا فيها شعراء الغرب ، وبين ذلك الواقع المؤس ، فكان هذا التعارض بين باطن الشاعر وظاهره ، ولا أمل فى أن ترتد الى الشعر حياته وعافيته ، الا اذا أزيل هذا الفارق ، واندمج الطرفان فى حياة موحدة .

ويعود المؤلف ببصره الى حركتنا الشعرية ابان هذا القرن ، فيجد الرواد قد أدوا واجبهم على أتم وجه ، اذ راجعوا التراث على ضوء ثقافة أوربية حديثة ، فاذا بهذا التراث يهتز ويتشقق ، وينفسح الطريق أمام نهضة جديدة ؛ ولكن - واأسفاه - جاءت أربعينات القرن بنكسة فظيعة ، اغتالت حركة التجديد ، وحرضت على عودة الى السلف ، فنشأت سلفية جديدة من أصلاب الثورة الأولى ؛ لكن جيلا جديدا من النقاد يظهر على المسرح ،

ليعيد الثورة من جديد ، وبين هذا الشد والجذب ولدت تيارات أربعة ، هى التى تتصارع اليوم فى حلبة الشعر ! سلفية جديدة ربطت شعرها بالقومية العربية مضمونا بالتفعيلة الواحدة شكلا ، ورومانسيون اشتراكيون جعلوا الدعوة الاجتماعية أوسع من الفكرة القومية ؛ وفريق ثالث يتخطى حدود الحضارة المحلية بقوميتها عند السلفيين الجدد ، وباشتراكيتها عند الرومانسيين ، يتخطى هذه الحدود ليعنى بالانسان؛ ولذلك تراه متمردا على الواقع وعلى التراث الشعرى ، وأما الفريق الرابع فيؤثر أن يعايش مرحلتنا المتخلفة التى نجتازها ، ويعانيها بكل ما فيهــا من ايجاب وسلب ، وحسنة وسيئة، وتقدم ورجوع ؛ وينشطر هذا الفريق فرقتين : احداهما تكتب بالفصحى، والأخرى تكتب بالعامية ؛ وعند مؤلف الكتاب أن أمل الشعر الحديث معقود على هذا الفريق .

ومن هــذه البداية العامة ، يمسك المؤلف بمنظاره ، ليدخل به فى تفصيلات دنيا الشعر العربى الحديث، كيف بدأ وكيف سار والى أين يتجه، لكنه لسوء الحظ ، يجعل هذا المنظار — فى حالات — منظارا مكبرا فيرى النملة فى حجم الفيل ؛ ثم يقلبه — فى حالات أخرى — ليصبح منظارا مصغرا ، فيرى الفيل فى حجم النملة ، وعلى هــذا الأساس يصدر أحكامه على الشعر والشعراء ، وعلى النقاد الذين قاموا بحركة التوجيه ؛ ولن أحــل لنفسى أن أذكر فى هذه الكلمة الموجزة من ذا قــد رأيتــه تضخم تحت « التلسكوب » وهو معتدل ومن ذا قد ضؤل تحته وهــو مقلوب ، لأن مثل هــذا القول يحتاج الى تدليل وبرهان ، ولا مكان هنا لحجة تسقط وحجة تقام .

وحسبى من المؤلف أن يقدم لنا هذا الزاد الدسم ، وقد زاده خصوبة وغنى ، أن أضاف الى رأيه فى الشعر الحديث آراء الشعراء أنفسهم من جهة وآراء فريق من النقاد البارزين من جهة أخرى ، حتى لقــد اكتفى فى مواضع كثــيرة بأن يترك القول فى شاعر لناقد اهتم بدراسته ، فاذا شاء الحديث عن حجازى ترك الكلمة لرجاء النقاش فى مقدمته التى قدم بها ديوان « مدينة بلا قلب » ، واذا شاء الحديث عن صلاح عبد الصبور، ترك الكلمة لبدر الديب فى مقدمته لديوان « الناس فى بلادى » ؛ واذا شاء الحديث عن يوسف الخال ، ترك الكلمة للشاعر أدونيس فى مقدمته لديوان « قصــائد مختارة » ؛ ثم استعرض عددا من أهم المؤلفات النقدية التى تناولت دراسة الشعر الحديث؛ عرض كتاب أسعد رزوق « الأسطورة فى الشعر المعاصر » ، وكتاب خالدة سعيد « البحث عن الجذور » وكتاب احسان عباس عن البياتى ، وكتاب محيى الدين صبحى عن نزار قبانى ، فضلا عن المعالم الرئيسية ، مثــل كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر » وغيره وغيره .

ليس هناك شــاعر واحد من الشعراء المحدثين الا وقد وجد موضعه من السياق ، فى تحليل جيد وواضح؛ فلا عيب فيمن ذكروا ، لكن العيب فى نسب التقويم والتقدير من جهة ، وفيمن طردوا من الجنة فلم يذكروا ، من جهة أخرى .

ان كاتب هــذه الســطور ، اذ يثنى على كتاب الأستاذ غالى شكرى، فانما يفعل ذلك وهو عالم بانه قد تعرض للتجريح فى ثلاثة مواضع على الأقل من الكتــاب ، بالتصريح آنا وبالتلميح آنا ، فهو مرة رجعى يقفل باب الاجتهاد ، وهو مرة أخرى صاحب رأى فى النقــد دعا المؤلف الى السخرية ، وأعنى الرأى القائل بان النقد قراءة جيدة للنص المنقود ، تستخرج أسراره المكنونة ... ولكن متى كان الصالح الشخصى ذا أثر عند ابداء حكم نزيه فى كتاب ؟

ز٠ن٠م٠

الرواية الجديدة

عند جان جينيه

نادية كامل



« ولدت فى التاسع عشر من ديسمبر عام ١٩١٠ فى باريس ونشأت فى ملجأ للأيتام . وحينما بلغت الحادية والعشرين من عمرى أعطونى شهادة ميلاد : كانت والدتى تدعى جابرييل جينيه وكان أبى مجهولا . وعلمت اننى ولدت فى المنزل رقم ٢٢ بشارع أساس ولكن عندما ذهبت أبحث عن ذلك العنوان وجدت انه مجرد مستشفى للولادة » .

أمضى جينيه طفولته فى ملجأ للأيتام ، وبعد فترة من الزمن أرسل الى المورفان بوسط فرنسا ليعيش مع أسرة من الفلاحين . ولكنه ما لبث أن اتهم فى العاشرة من عمره بسرقة أشياء تخص تلك الأسرة التى تبنته . وبعد أن كان جينيه الصغير طوال السنوات العشر الأولى من حياته طفلا وديعا مهذبا أصبح ينادى باللص . وعوقب جينيه بارساله الى اصلاحية للأحداث . وكان من جراء ذلك أن أصاب

قلب الصغير هلع من نوع خاص ـ هلع دفعه الى اقتراف السرقة تلو السرقة والانغماس فى كل ما هو سيىء وشرير .

« لقد هجرنى والدى فهويت السرقة واستبد بى حب الجريمة ، رافضا بذلك العالم الذى رفضنى » .

احترف چان چينيه السرقة وانغمس فى الرذيلة والشذوذ الجنسى . وعاش فى عالم من المجرمين والخـــارجين على القانون . وقد وقف **چان بول سارتر** أمام هذه الظاهرة وقفة طويلة فى كتابه بعنوان « **القديس چينيه ممثلا وشهيدا** » مؤكدا أن اللحظة التى قرر فيها چينيه أن يصبح لصا انما هى لحظة اختيار وجودية وهى دليل ملموس على **أن الانسان فى خضم كل الصراعات والضغوط الخارجية يختار موقفه ، والحق به وكان موقفه موقف التمرد والرفض** ، فهـو لم يقبل أن يكون انسانا مسالما يتبع نفاق المجتمع ورياءه



ج . ب . سارتر

واخلاقياته ، المجتمع الذى وجه اليه أصبع الاتهام منذ نعومة أظفاره .

وفى الفترة ما بين عامى ١٩٣٠ و ١٩٤٠ تنقل چينيه هائما شريدا بين اسبانيا وفرنسا وايطاليا ، وحمله تطوافه الى البانيا . ثم رحل الى يوغســلافيا والنمســا وتشيكوسلوفاكيا وبولونيا . وفى هذا البلد الأخير شرع فى ترويج نقود مزيفة فطرد شر طرده ، ولجأ الى المانيا وكانت تحت الحكم النازى لكنه شعر بالاختناق فيها وكتب يقول : **« ... أحسست أننى أتجول فى ميدان تحكمه حفنة من اللصوص واذا ما سرقت هنا فاننى لن أكون قد فعلت شيئا غريبا بل فعلت ما هو مألوف »** .

وفضل چينيه أن يعود الى وطنه وأن يزج به فى السجن حيث كتب صفحات تحيط الشر بهالة من الجلال ، وكانت كتاباته هذه سببا فى خلاصه من السجن وخلاص نفسه من الشر .

من اللص الى الأديب

لكن متى تحول اللص الى أديب ؟ روى چينيه هـــذه الحادثة لسارتر : « أدخلت احد السجون وكنت الشـــخص الوحيد الذى البست خطأ ملابس السجن فأصبحت مثار سخرية رفاقى وضحكهم ، وكان معنا بين الأسوار رجل يقرض الشعر ويكتب قصائد باكية رديئة تثير اعجاب المســاجين فقررت بدورى أن أكتب الشعر وكتبت قصيدتى « **المحكوم عليه بالاعدام** » وأهديتها الى ذكرى موريس بيلورج الذى اعدم فى سجن سان بريو صباح يوم ١٧ مارس سنة ١٩٣٩ » .

ولقد اتصفت قصيدة « **المحكوم عليه بالاعدام** » بجمال الصور الشعرية . ولئن بدت باردة كالثلج الا انه ثلج محرق . وكان طبيعيا ألا يفهم المساجين شيئا من قصيدة زميلهم بل انهم جعلوا منها مادة للسخرية ، لكن ماذا يهم ذلك وقد أصبح اللص شاعرا واديبا ؟ **لقد غيرت هذه القصـــيدة من اتجاه حياة چينيه** . **وأخذ منذ ذلك الحين يكتب ويكتب أينما كان** ، سواء فى **السجن أو خارجه** . فكتب فى نفس الفترة قصيدتيه « **أغنية حب** » و « **المارش الجنائزى** » وكتب رواياته : « **نوتردام دى فلور** » عام ١٩٤٢ فى سجن فرين وقد نشرت عام ١٩٤٤ وكتب عام ١٩٤٣ وهو فى سجن توريل روايته الثانية « **معجزة الوردة** » التى نشرت عام ١٩٤٦ ودون سيرته الذاتية فى كتابه « **يوميات لص** » وقد نشر عام ١٩٤٩ . وفى عام ١٩٤٦ كتب مسرحية « **الخادمتان** » التى أخرجها جوفيه على مسرح الأتينيه كما كتب مسرحيته الثانية « **المراقبة الكبرى** » التى نشرت وقدمت عام ١٩٤٩ على مسرح « الماتيران » وفى عام ١٩٤٧ نشر روايته « **توريل فى برست** » وفى عام ١٩٥٦ قدمت مسرحية چينيه « **الشرفة** » على مسارح لندن وفى نفس العام نشرت مصحوبة بمقدمة للفنان المثال البرتوچياكومتى . وفى عام ١٩٥٨ كتب چينيه دراسته النقـــدية « **مرسم البرتوچياكومتى** » وفى عام ١٩٥٩ قدم المخرج روجيه بليه مسرحية « **الســـود** » لجينيه ، أما **مسرحيته الأخيرة التى كتبها عن حرب تحرير الجزائر وهى « الحـــواجز »** فقد نشرت عام ١٩٦١ وقدمت فى باريس عام ١٩٦٥ .

تدور روايات چان چينيه حول **أشخاص خارجين على القانون ، حول طبقة المنبوذين والمطرودين من المجتمع** . ويجدر بالقارىء ألا يحاول أن يفرق بين الحقيقة والخيال فى روايات چينيه وألا يتساءل عما اذا كان كل ما يرويه چينيه قد حدث فعلا .

ألم يؤكد چينيه ذلك فى كتابه « **الموكب الجنائزى** » قائلا : « **ان هذا الكتاب حقيقة وأكذوبة فى الوقت ذاته** » . وفى مذكراته كتب يقول : « هل ما اكتب حقيقة أو خرافة ؟

ان الحقيقة الوحيدة التى ستبقى انما هى كتاب الحب هذا» « ان العمل الفنى الذى يتألق بينما يموت النموذج » والواقع ان روايات جينيه هى **ضرب من السيرة الذاتية** تتداخل فيها خيالات سجين وأحلام يقظة انسان طرده المجتمع فعاش ليؤكد كل يوم انه يستطيع فعلا أن يكون ما أراده له المجتمع .

توقف جينيه عام ١٩٤٧ عن كتابة الرواية والشعر ، وفى ذلك يقول : « قضيت خمس سنوات فى الكتابة ، ويمكننى أن أقول اننى فعلت ذلك بسرور . لكننى الآن فرغت من الكتابة وحصلت بهـا على ما كنت أتمنى » . **فقد كانت الكتابة عملية تطهير للنفس من أدران الشر .**

وفى عام ١٩٤٨ **حكم على جان جينيه بالنفى** خارج البلاد مدى الحياة ، وهكذا اصطدم الماضى بالحاضر واعترض ماضى اللص طريق الأديب من جديد ، لكن **أدباء فرنسا وعلى رأسهم سارتر وكوكتو لم يتخلوا عن جان جينيه وقدموا التماسا الى رئيس الجمهورية** ـ وكان فنسنت أوريول فى ذلك الوقت ـ طالبوا فيه بالغاء العقوبة ، ووافق رئيس الجمهورية وصدر قرار بالعفو عن الأديب جان جينيه ، وانطوت الصفحة السوداء فى حياته .

تشريح جان جينيه

وكتب سارتر عام ١٩٥٢ دراسته المستفيضة عن شخصية جينيه وأدبه وتقع فى ٥٧٣ صحيفة وقد شبه كوكتو هـذا العمل بانه عملية تشريح لجان جينيه . وأحس جينيه ـ على حد قوله ـ أن سارتر قد عراه تماما ، وكشف كل خفايا نفسه حتى أصبح من العسير عليه أن يكتب سطرا واحدا بعد ذلك . ومضت سنوات لم يكتب فيها جينيه حرفا ، سنوات من الصمت والجدب فى حياته ، على انه استطاع أن يتخلص من تأثير كتاب سارتر وعاد يكتب من جديد ، لكنه تحول عن القصة والشعر ، وانصرف يكتب للمسرح .

ويشغل الحس مقاما كبيرا فى روايات جان جينيه فهو يصور ملمس الجسد البشرى ويتأكد عن طريق الحواس وخاصة حاسة اللمس من حقيقة الأشياء . فنراه يصف لنا أحاسيسه عندما تقع أشعة الشمس على جسده ، وعندما يلفحه الهواء الرطب ، وعندما يمســك بالكتلة الحجرية المتماسكة .

ونقرأ ما كتبه عن المثال البرتوجياكومتى : « لا أستطيع أن أمنع نفسى من لمس التماثيل : فانا أحول نظرى عنها بينما تستمر يدى وحدها فى محاولة الاكتشاف . الرأس ، والرقبــة ، والكتفين ... وتزدحم الاحاسيس على أطراف أصابعى ... وتصنع أصابعى ما سبق أن صنعته أصابع جياكومتى ، لكن أصابع جياكومتى كانت تبحث عن سندلها وهى تغوص فى الجبس الرطب بينما تسير اصابعى على نفس الطريق الذى خطته أصابع الفنان . و ـ أخيرا ـ هاهى ذى يدى تحيا . أخيرا ها هى ذى يدى ترى » .

وكما يعرف جينيه كيف يتحسس الأشياء بحب وشغف فهو يعرف أيضا كيف ينظر اليها بعين الفنان . وعينــاه تملكان القدرة على تغيير الأشياء ، واضفاء سيماء الجمال على ما هو قبيح . فان شاعرية جينيه المفرطة قادرة على أن تحول الطين الى ذهب ، وتصور الزهور وهى تنبت وسط الوحل .

كثيرون هم الأدباء الذين كتبوا عن الجريمة وعن المجرمين ولكن هؤلاء الادباء يختلفون عن جان جينيه بل ان بينهم وبينه بعدا مترامیا ، فهم يكتبون عن الجريمة والمجرمين **اما جينيه فقد عاش مجرما وارتكب الجريمة ، فهو يتكلم اذا عن تجربة انسانية من نوع خاص ، من الداخل ، من الأعماق .** بينما غيره يكتبون عن تلك التجربة من السطح ، فهم يصفون القشرة وهو يتغلغل الى اللب . هم يكتفون بالملاحظة والتعليق وهو ينبض بحرارة المعاناة .

وهذا يتفق ولا شك مع روح العصر الحديث فالصـــدق والصراحة من متطلبات الأعمال الأدبية والفنيـــة فى القرن العشرين . **فاذا كانت العصور السابقة تطالب كتابها وفنانيها بالزخارف والبهرجات والمحسنات اللفظية فان القرن العشرين** قد نفض عن كاهله تحفظ **الارستقراطية والبورجوازية البائدة وأصبح** المقياس الذى تقاس به **قيمة العمل الفنى أو الأدبى** هى صدق التعبير عن **التجارب الانســانية ، وتتبع قيمة** الأسلوب من الصراحة التى **يكتسى بها .**

وفى ظل هذه الحقيقة النقدية والحضـــارية يمكن أن نقترب من الصفحات التى كتبها جان جينيه يصـــور فيها الدقائق الدفينة لحياة هى فى الوقت ذاته غنية ومقززة ، ولكن هذه القماءة يغفر لها صدق التجربة وصراحة التعبير .

ولو كان جينيه قد كتب غير ذلك وصور لنا شخصيات نبيلة نظيفة لكان كاتبا مصطنعا حتى لو كان قلمه وقدرته اللغوية واحساسه باللفظ قد ساعده على أن يكتب أعمالا جميلة من حيث الظاهر ولكنها فى النهاية لن تكون سوى أعمال نفاق ورياء هذه الأعمال تمتلىء بها صفحات الكثير من الكتب فى كل عصر وأوان .

ان أدب جينيه ما هو الا تأكيد للفكرة القائلة بان المجتمع هو المسئول عن النوازع الشريرة فى الانسان وهو الذى يقوده الى سلوكه الاجرامى .

ونحن نلتقى فى روايات جينيه بأحط أنواع المجرمين من لصوص وقتلة ونساء الليل وشحاذين ، ونرى عن قرب شديد حياتهم اليومية ونلمس مآسيهم ، ونستطلع دخيلة نفوسهم ، **ولا نلتقى فى كتابات جينيه بشـخصيات سوية الا عرضا** وعندما يضطر لتقديم شخصية سوية فاننا نراه يسخر ويهزأ منها (مثل شخصيات المحامين والقضاة فى « نوتردام دى فلور ») وذلك لان جينيه بعد أن رفض المجتمع وخرج عليه أخذ يبحث عن الشر كما يبحث الانسان العادى عن الخير ، وجعله حياته وهدفه واحاطه بهالة من الجلال والقداسة .

عالم مسدود

تعيش شخصيات جينيه فى عالم مغلق ، مسدود ، وتؤدى طقوس الحب والكراهية .

وفى كل كتابات جينيه تضطرم « روح مؤمنة » حسب قول سارتر والايمان ليس بلازم أن يكون ايمانا بعقيدة من العقائد المتعارف عليها . ان جينيه - بعد ان رفضه عالم الخير - تحول الى عالم الشر ، وحاول ان يستبدل الشر بالخير واضاء الظلمة بقلمه ونظرته الشرسة الى الجمال . وهو يحاول أن يسمو بالشر ويجد اسما للاسمى . أن هدفه هو التوصل الى طريق للخلاص ، خلاص نفسه من الشر



ج . كوكتو

وخلاص الآخرين ، فاذا كان اللص قد مات بمولد الشاعر فان هذا الأخير لن يكف أبدا عن اقامة الطقوس الدينية لوفاة الأول ومحاولة السمو به بوساطة الكلمة المكتوبة .

واذا استعرضنا كتابا مثل « يوميات لص » فاننا نرى جينيه يروى ذكرياته دون مواربة أو خجل ويتغنى بروعة عالمه وجماله ، فيصف السجناء بلغة تنضح محبة وشاعرية فيقول :

« ان ملابس السجناء مخططة باللون الأبيض والوردى : هناك اذا صلة وثيقة بين السجناء والزهور ، فان رقة الزهور وعذوبتها من نوع قسوة السجناء الشرسة » .

« اذا كان على ان أصور أحد المجرمين أو المحكوم عليهم بالاشغال الشاقة المؤبدة فسازينه بزهور كثيرة حتى يختفى وسطها ويتحول هو ايضا الى زهرة جديدة عملاقة » .

ولعلنا نتساءل عما هو العالم الذى يفتحه كتاب « يوميات لص » أمام القارىء ؟ انه عالم الفقراء الضالين المطرودين ، كل من نبذه عالم الأغنياء المطمئنين المرفهين . وهذا الكتاب تعبير صادق عن تجربة شخصية عاشها المؤلف، فلقد كتب يقول :

« كنت أشعر بالبرد والجوع .. كنا ننام كل ستة أشخاص على سرير واحد دون ملاءات . وفى الصباح الباكر كنا نذهب للشحاذة فى الأسواق » .

وفى موضع آخر من يومياته يمضى فى سرد تجربته بكل مرارتها وقسوتها وجمالها فيقول :

« كنت أذهب فى الصباح الباكر الى الميناء حيث يرمى الصيادون بعض الأسماك الرديئة الى الشاطىء .. كان كل الشحاذين يعرفون هذه الطريقة ... وكنت آخذها وأشويها فى الخفاء فوق الصخور .. كنت آكلها دون ملح او خبز واظل راقدا او واقفا او جالسا فوق الصخور فى أقصى اليسار وجهى الى الأرض : كنت أول من تلقى عليه الشمس بضوئها وتدفئه حرارتها .

وتعتبر رواية جان جينيه « نوتردام دى فلور » نموذجا لعالمه الزاخر ، يتقصى دقائقها على شريط من الذكريات يراها المؤلف وهو فى زنزانته الضيقة . التى كان يزين جدرانها بصور المجرمين العتاة .

ويقول فى ذلك :

« كانت الصحف لا تصل الى زنزانتنا فى حالة جيدة ، كانت أجمل الصفحات تقطع وتؤخذ قبل أن تأتينا ... لكننى استطعت فى النهاية أن أجمع عشرين صورة لصقتها على ظهر ورقة الأوامر الموضوعة على الباب وثبتها بلباب العيش المضوغ » .

وفى الليل عندما يستغرق المساجين فى النوم كان جينيه يتطلع الى تلك الصور ويفكر ويحاول ان يبعث أصحابها الى الحياة .

« بوساطة احيائى المجهولين ، سأكتب رواية . أما أبطالى فسيكونون تلك الشخصيات الملصقة على الحائط معى هنا فى السجن . وبمجرد أن تفرغوا من التعرف على شخصيات ديفين وكيلا فروا ستتساقط صور تلك الشخصيات من على الحائط كما تتساقط اوراق الشجر الذابلة .

نوتردام دى فلورا

تبدأ قصة « نوتردام دى فلورا » بموت ديفين : لقد لفظت أنفاسها الأخيرة وسط بقعة كبيرة من الدماء . ماتت بداء الصدر . ثم يصعد بنا الكاتب الى حجرة ديفين فوق السطح اذ انها « لم تكن تحب أن يمشى فوق رأسها » .

ويصف جينيه جنازتها المتواضعة . ثم يقول :

« ما دامت ديفين قد ماتت فباستطاعة الشاعر أن يتغنى بحياتها وباسطورتها » .

« يستهل جينيه روايته بهذه الجملة ويبدأ فى وصف الشخصية التى ستحتل جزءا كبيرا من الكتاب وهى شخصية ديفين العاهرة » .

يعود بنا چينيه عشرين عاما الى الوراء كى نتعرف على ديفين الشابة ذات العشرين ربيعا . انها « رشيقة تمتلىء بالحيوية والنشاط » .

تبدأ ديفين حياتها ، حياة الليل فى مونمارتر . ونتعرف على ابعاد تلك الشخصية فنرى : « عينيها تغنى على الرغم من اليأس الذى يشع منهما . » كما نتعرف على حياة الليل فى أحياء باريس الفقيرة .

وتعيش ديفين فى حجرتها الرطبة المظلمة ، يصف چينيه حياتها بطريقة مأساوية :

« من الحجرة المعتمة بسطح المنزل الذى ماتت فيه ديفين يستطيع المرء أن يرى على امتداد بصره المدفن والمقابر مثلما يرى البحار اليقظ البحر يمتدأمامه وهو على صارى السفينة. شجر السرو يغنى . والأشباح تغرق فى النوم . كل صباح كانت ديفين تنفض مسحتها من نافذة غرفتها ، وتقول : وداعا أيتها الأشباح . واستطاعت ذات يوم بوساطة منظار مكبر أن ترى دفانا شابا .. ان هذا الدفان سيشيخ معها وسيدفنها دون أن يعلم عنها شيئا » .

هذه هى صورة شجنية من الصور العديدة التى تزخر بها كتب چينيه .

ولئن كانت ديفين عاهرة الا انها ذات حس مرهف وقلب رقيق . نراها تبحث عن الحب والدفء والطعام . الطعام قبل أى شيء آخر انها انسانة بسيطة رقيقة القلب .

ثم تظهر شخصية مينيون الرجل القوى الذى يبدو كما لو كان احد آلهة الأغريق وتختلط حياة ديفين فتاة الليل بحياة اللص مينيون ويعيشان معا . تعود هى مع مطلع الصباح ، فتجد مينيون قد عاد محملا بما سرق .

ثم تظهر شخصية ثالثة هى شخصية نوتردام دى فلور . الشاب الذى ارتكب جريمة قتل على الرغم من مظاهر البراءة المرتسمة على وجهه . قتل ولم يكتشف أمره ثم قبض عليه لسبب آخر وحينما بدأ المحقق فى استجوابه وقال له عرضا.

ـ « أخبرنى بكل ما تعرف . انت لم ترتكب جريمة تقودك الى المشنقة » .

أخذت هذه الجملة تدوى فى أذنى نوتردام وأحس برغبة ملحة فى ان يعترف بجريمة القتل التى ارتكبها منذ سنوات ، رغبة ملحة عارمة . أحس انه لو فتح فمه فسيخرج الاعتراف من بين شفتيه . وصرخ قائلا « لقد قتلت ! » **ثم حاول الانكار لكن بلا جدوى** حاصره المحقق بأسئلته المتواصلة الملحة.

وذات مساء من أمسيات الربيع اقتاد الحراس نوتردام الى حديقة السجن وقطعوا راسه بسكين حاد .

أدب الجريمة

تزخر كتب چينيه بوصف حوادث السرقة والقتل والشذوذ الجنسى . وقد يتساءل القارىء ماذا تعنى **تجربة الجريمة** ؟ ولكن الانصهار فى تجربة معينة قد يوصل الكاتب المبدع من خلال حديثه عن تجربته الخاصة الى ابعاد التجربة الانسانية الشاملة كما حدث عند **تشيكوف** الذى توصل من خلال جزئيات من الحياة اليومية الى لمس المعاناة الانسانيةالكبرى.

ان الجريمة بالنسبة لأدب چينيه عالم كامل آهل بشتى النماذج البشرية وبشتى صنوف العلاقات الانسانية . صحيح أنها مخلوقات منحرفة وعلاقات مشينة الا انها فى حقيقتها الوجه الآخر للعالم السوى . اننا اذ نقف أمام مخلوقات چينيه متقززين أو متمردين أو راثين لحالهم كل حسب تركيبه العقلى والأخلاقى والاجتماعى انما نفكر بطريقة غير مباشرة فى المخلوقات السوية وفى العلاقات الانسانية كما يجب أن تكون .

ان چينيه يهز القارىء ويصدمه ويجرح شعوره أحيانا لكنه على أى حال يبهره بصراحته وبلغة حافلة بالشاعرية وبالسلاسة والبساطة المتناهية ، حتى أن بعض النقاد شبهوا چينيه بالاديب الكلاسيكى **راسين** وقالوا **« انه راسين يكتب على طريقة ساد »** .

والشعر ـ كما قال بودلير ـ لا ينبع من الجمال فحسب كما انه لا يرتبط دائما بالخير . وان كانت الجريمة هى عالم چينيه فان أدبه ذو أبعاد انسانية عميقة وأصيلة . فهو يركز كتاباته كلها على الانسان وليس له موضوع آخر غير العلاقات الانسانية وهو على الرغم من انغماسه فى الشر **فهو لا يستطيع** أن يخفى تأثره عندما يرى انسانا يتألم أمامه أو بسببه ، **فهو يقول** فى يومياته : « شد ما كنت أتألم حينما **أرى وجه** الشخص الذى سرقنا ... حينما أرى ذهوله وغضبه وخزيه » .

ان چينيه يتعاطف مع الانسان . فنراه يمضى الليل فى المقابر يسرق الزهور من فوق القبور كى يضعها فى الصباح على قبر صديقه . هذا تصرف شاذ . لكنه **يدل على أن للخير مكانا ولو خفى فى أعماق الانسان** . ان الانسان يستطيع أن يكون خيرا بطريقته الخاصة وبمفهومه الخاص للعمل الخير واذا لم تكن هناك بداية متفق عليها فان الاختلاف حول ما هو العمل الخير لا نهاية لها .

لقد قدم لنا چينيه المجرمين وحاول أن يضفى عليهم هالة من الجلال لكنه على أى حال لم يمتدح الجريمة ولم يشد بها كما يفعل كتاب أفلام العنف والروايات البوليسية وذلك لأن **چينيه لا يصور حياة المجرمين على انها حياة سهلة فهو يصف آلامهم وعذابهم ووحدتهم القاسية** . وچينيه وان كان يبدى اعجابه بالمجرمين الا انه انما يعجب بقدرتهم على تحمل وحدتهم اليائسة ، ان ما يستثير اعجابه هو مأساتهم وهو هنا يذكرنا بموقف الشعراء القدامى الذين وقفوا وقفة خشوع أمام أبطال أرجوس وطيبة وطروادة .

ان محاولة رفض اعمال چينيه بحجة انها تتغنى بعالم الجريمة انما يعنى اننا نريد أن نغض النظر عن مساوىء المجتمع دون أن نحاول مواجهتها . لقد قرر چينيه أن يواجه الحقيقة العارية بكل قسوتها وبشاعتها وجلالها .

نادية كامل

بلند الحيدري من غربة الفرد إلى قضايا المجموع

شهد عام ١٩٢٦ ميلاد ثلاثة من الشعراء العراقيين الذين قدر لهم أن يطوروا القصيدة العربية الحديثة شكلا ومضمونا ، وأن يقتربوا بها من روح هذا العصر . وكان من مآثرهم الهامة أنهم مهدوا الطريق أمام حركة الشعر الحر ، فأصبحوا رواد هذه الحركة التي تثبت الآن أقدامها بصلابة وأصالة وحيوية . **هؤلاء الشعراء هم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري . أما نازك الملائكة** فقد سبقت زملاءها هؤلاء في العمر ، وكان لها الفضل الأكبر في لفت أنظارهم الى الشكل الفني للشعر الحر ، بمقدمتها الهامة لديوانها « **شظايا ورماد** » . ولقد شب هؤلاء الشعراء في ظل مؤثرات اجتماعية متشابهة الى حد بعيد ، كما انهم تعلموا وتثقفوا في قلب مناخ فكرى واحد ، حيث تخرجوا جميعا في دار المعلمين العليا ببغداد في أواخر الأربعينات من هذا القرن . لكن الذى جعل المذاق الشعرى للشاعر منهم يختلف عن المذاق الشعرى لغيره ، هو اختلاف النفسية التي يصدر عنها هذا الشعر أو ذاك . فنفسية عبد الوهاب البياتي المتفجرة كالبركان ، المتمردة أبدا ، تختلف بطبيعة الحال عن نفسية نازك الملائكة المنطوية على ذاتها على سبيل المثال.

ولقد مر هؤلاء الشعراء خلال تطورهم الدائم فنيا وفكريا .. مروا بمراحل متشابهة ، يعنيني منها الآن في هذا اللقاء المراحل التي مر بها بلند الحيدرى . ولقد كنت أنطق اسم هذا الشاعر حتى عهد قريب بكسر الباء في « بلند » الى أن التقيت به في مؤتمر الأدباء السادس بالقاهرة ، فأخبرني أن صحة النطق تتحقق بضم الباء وفتح اللام ، وأن هذه اللفظة معناها « **عالم** » .

خفقة الطين

يمكن أن أقسم المراحل التي مر بها بلند الحيدرى خلال تطوره الدائم الى ثلاث مراحل : **المرحلة الأولى :** ويمثلها ديوانه « **خفقة الطين** » الذى اصدره عام ١٩٤٦ . هذه هي المرحلة الرومانسية ، التي يمثلها ـ عند **بدر شاكر السياب** ـ ديواناه « **أزهار ذابلة** » و «**أساطير**» ، كما يمثلها ـ عند **عبد الوهاب البياتي** ـ ديوانه «**ملائكة وشياطين**». وفي هذا المجال ينبغي أن أوضح حقيقة أن الرومانسية عند شعراء المهجر وأبولو كانت تمثل أبعاد نظرتهم الى الحياة والى أعبائها والى مشاكلها المختلفة طيلة حياتهم . أما الرومانسية عند جيل الشعراء العراقيين هذا بصفة خاصة وعند جيل الشعراء العرب بوجه عام ، فقد كانت مرحلة مؤقتة وعابرة تجاوزها شعراء هذا الجيل الى مراحل اخرى جديدة ، وان ظلت لصيقة ببعض هؤلاء الشعراء .

في هذه المرحلة نجد أن بلند الحيدرى يبدو متأثرا تأثرا واضحا بالشاعرين المصرى **محمود حسن اسماعيل** ، واللبناني **الياس أبو شبكة** . وان يكن تأثره بالأخير يبدو أجلى وأوضح من تأثره بالأول. أخذ بلند الحيدرى عن الأول اهتمامه برسم الصور الشعرية الرمزية التي تتداخل ـ في تكوينها ـ الحواس كما أفاد من موسيقاه المتميزة . وأخذ عن الثاني عالم « أفاعي الفردوس » وحاول أن يشيد عالما على غراره بحكم مراهقته المبكرة ، وبحكم طبيعة المجتمع العراقي التي كانت تحرم تحريما قاطعا الاختلاط بين الجنسين . يقول بلند في قصيدته « **سميراميس** » وهى احدى قصائد هذه المرحلة :

وخلا القصر غير طيف فراغ
عصفت فيه لوعة التدمير

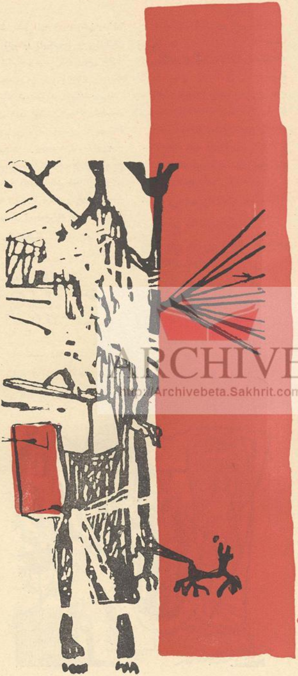
وخلا القصر غير حسناء كانت
تعبد الصمت في الفراغ الكبير

عتقت شهوة الدماء فجنت
دودة الطين في الدم المأسور

كل عرق في جسمها يتلوى
بضجيج اختناقها المحرور

أغاني المدينة الميتة

المرحلة الثانية : ويمثلها ديوانه « **أغاني المدينة الميتة** » الصادر عام ١٩٥١ . في هذه المرحلة بدأ وعى الشاعر يتفتح على واقع مجتمعه العراقي ، نافضا عنه الثياب المزركشة المبهرجة .. ثياب الرومانسية .. بدأ بلند ينظر الى الأشياء والكائنات المحيطة به نظرة واقعية شاملة بحيث تدرك القبح والجمال ، وترى السواد والبياض، دون أن تغالى في تقدير ما تراه ..



ولقد كان المجتمع العراقى – فى ذلك الوقت – شأنه شأن بقية المجتمعات العربية الأخرى يعيش فى صراعات لم تحسم بعد ، وتناقضات كثيرة توحى بأن لا مخرج من مزالقها وشراكها . وفضل بلند أن يعتزل.. أصابه القنوط وأحس وقتها بالا أمل فى التغيير نحو الأحسن ، ولم يجد بدا من أن يبتعد عن الآخرين ، مؤمنا – مع جان بول سارتر – بأنهم يمثلون الجحيم . وهنا خاطب الشاعر ساعى البريد – رمز التقاء عالمه بعوالم الآخرين – خاطبه بهذه اللهجة الأسيانة المتقوقعة :

ساعى البريد

ماذا تريد ؟

أنا عن الدنيا بمناى بعيد

أخطأت .. لا شك فما من جديد

تحمله الأرض لهذا الطريد

ويخطو الشاعر خطواته فى الغربة النفسية ، التى ولدتها غربته العميقة عن مجتمعه . لهذا يقول الناقد العراقى **عبد الجبار عباس** : « لم تكن معاناة الشاعر لتلك الهموم الميتافيزيقية الا نتيجة من نتائج الانسحاب من المجتمع ، فان المشكلات الميتافيزيقية تظل مكبوتة فى أعماق اللاوعى ما ظل الانسان قانعا بقيم مجتمعه راضيا بمصيره ، حتى اذا اختلف معه وارتد الى ذاته عاجزا عن ردم الهوة بين وعيه الفاجع وجهل الآخرين برزت تلك المشكلات من مكانها » . فى وسط هذه الغربة الحادة ينكفىء الشاعر على ذاته مقتنعا بأن الآخرين لن يدركوا مبتغاه وبالتالى – فما قيمة السعى والاتصال بهم ؟ ليس هناك داع :

أنت التى لا تدركين

ماذا أريد

لم تسألين

عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين

فى هذه المرحلة بالذات نجد أن **عبد الوهاب البياتى** ــ على النقيض من شاعرنا بلند ــ يسير بخطى حثيثة ليكشف ــ عن طريق احتكاكه بمجتمعه احتكاكا مستمرا ــ التناقضات التى تعوق دون تحقيق العدالة للجميع. وهنا يصادر البياتى قصيدة « **دروب** » للحيدرى ، ثم يفرج عنها بعد ان يجردها من الروح العدمية التى تتغلغل فيها ، ويضفى عليها مضمونا ثوريا . يقول بلند الحيدرى فى قصيدته هذه :

ملء الطريق

صمت عميق

ينهد عن قلق وضيق

وهناك فى الأفق السحيق

سبل تنام وتستفيق

أما أنا

فلقد تعبت وها هنا

سانام لا أهفو ولا تهفو منى

ان بلند يحاول أن يبين كيف أن الانسان يأتى الى الحياة ، ثم يغادرها دون أن تحفل به أو تتوقف عن الحركة لانه مضى ولن يعود ، وهنا يأتى دور البياتى فى مصادرته لهذا المضمون الذى يعبر عن روح عدمية ، وتقديمه من جديد بعد أن يكتسب شحنة ايجابية تدفع بالانسان للامام ، **يقول البياتى** :

وهناك عبر الحقل أكواخ تنام وتستفيق

عبر الطريق

بشر ينام ويستفيق

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء

ما دام ينعم بالثراء

ابن السماء

« **العمدة** » **المرهوب ...**

فانت ترى ان الاحساس الطاغى بالذات المتفردة عند بلند ، قد تحول عند البياتى الى احساس بذوات الآخرين . وانت ترى أن الانسان عند بلند قد تعب وقرر أن ينام دون أن تمتلىء روحه بالاصرار على نيل المنى، أما الانسان عند البياتى فهو ينام مع الدواب السائبات سواء بسواء لان « عمدة » القرية ينعم بالثراء ، غير حافل بآلام الفلاحين . والبياتى يوحى لقارئه بأن هذا الوضع لن يتغير « ما دام » ابن السماء ينعم بالثراء .. ان الشاعر ــ هنا ــ يحض الآخرين على الثورة لكى يتغير الوضع .

جئتم مع الفجر

المرحلة الثالثة : ويمثلها ديوان « **جئتم مع الفجر** » الصادر عام ١٩٦٠ . فى هذه المرحلة تتحقق معجزة ضخمة .. تنبعث المدينة الميتة ناهضة من جديد ، وينفض بلند « أغانى المدينة الميتة » عن نفسه ليغنى أغانى نابضة بالحياة والأمل والثقة فى المستقبل بعد أن أشرقت شمس ١٤ تموز ١٩٥٨ التى خلصت بغداد «المدينة الميتة» من قيودها ، وأطلقتها حرة بعد طول رقودها . ان نفسية بلند تتوثب الآن مغنيا لأولئك الذين « جاءوا مع الفجر » لكى يهيئوا الأرض لميلاد جديد . وتتغير نظرة الشاعر ، فيحس أنه رغم التخلف ومظاهر الموات ، الا أن غصنا أخضر يورق .. ويظل أخضر اللون :

أصحيح ..؟

أن شمسا تجمع الصحراء فى عينى مظفر

نبع ماء يتفجر

آه لو تدرى عطاشانا على الدرب المعفر



أن فى أعماق صحرائك نبعا
يتفجر

آه لو تدرى عطاشانا على الدرب
المعفر

أن فى صحرائك حيث الموت تاريخا
مسمر

ظل غصن سرقته الريح منها ،
رغم كل الموت أخضر

هذه هى المراحل الفنية التى مر بها بلند الحيدرى ، وبطبيعة الحال فاننى لم أقم – فى هذا المجال الضيق – بدراسة أو تحليل لها . لكننى رسمت خطوطها العامة بايجاز . فاذا تركت هذه الخطوط العامة ، فذلك لكى أشير الى عدة ظواهر فنية تتضح فى شعره .

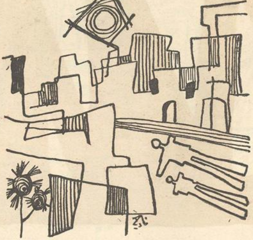
يلاحظ من ناحية الايقاع الشعرى ، أن الشاعر اذا غنى ذاته الخاصة وتحدث عن أمانيها وآلامها الفردية ، فان أنغامه تتخذ طابعا موسيقيا ظاهرا يتجلى فى تفاعيل وبحور « **الرمل** » و « **الكامل** » و « **المتقارب** » و « **الهزج** » ، وكلما تحدث الشاعر عن ذوات الآخرين ومشكلاتهم ، فان « **الرجز** » يبدو وسيلة مسعفة تعينه على أداء ما يريد نتيجة قربه من لغة الحياة اليومية . لهذا نجد أن الايقاعات الواضحة العارمة الجرس كانت تبدو جلية فى ديوانيه المبكرين « **أغانى المدينة الميتة** » و « **خفقة الطين** ». بينما نجد أن الرجز هو النغم الذى يشكل ايقاع قصائد عديدة من ديوان « **جئتم مع الفجر** » . وظاهرة عروضية أخرى فى شعر بلند الحيدرى ، هذه الظاهرة تتمثل فى أنه لا ينوع الايقاع أو يغيره داخل القصيدة الواحدة ، كما يفعل **صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب** فى بعض شعرهما ، وهذا راجع بطبيعة الحال الى التركيز الشديد فى القصيدة عنده . أما أمر القافية فان الشاعر يبدو حريصا عليها ، وهو يستخدمها بمهارة فائقة ، وفى بعض الأحيان يستخدم القوافى الداخلية التى تحقق ايقاعات باطنية تنفذ الى الأعماق وهو من أكثر الشعراء العرب ميلا الى التكرار اللفظى الذى يراد منه خلق جو خاص ينقل القارىء عن طريق الايحاء :

هل تذكرين ؟
وخجلت مما تذكرين
أما **أنا فلقد ضحكت** ضحكت
مما تذكرين
كنا صغار
ولعلنا ندر من أنا صغار
لم ندر من أنا صغار

أما الصور الشعرية عند بلند الحيدرى ، فانها ترسم ببراعة وتأنى فى موضعها من القصيدة دون زيادة او نقصان . وهى صور معنوية يجمع الشاعر عن طريقها جزئيات وعناصر متباعدة ويقربها جميعا فى عالمه الشعرى ، وهى بذلك على النقيض من الصور الحسية التى يرسمها شاعر مثل **نزار قبانى** . ان الصور المعنوية تتغلغل فى النفس الانسانية بعمق وشفافية ، بينما تتبخر الصور الحسية بسرعة ولا يبقى منها أثر فى الأعماق الباطنة للانسان ..

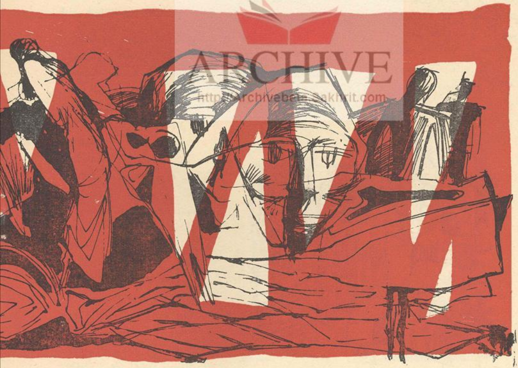
ان العطاء الشعرى لبلند الحيدرى يحتاج الى دراسات مستفيضة . أما أنا فحسبى أننى أشرت الى عالمه الشعرى .. مجرد اشارات ..

حسن توفيق



ماوراء أدب نجيب محفوظ

سعد عبد العزيز



ان عالم نجيب محفوظ هو عالم الإنسان الذى يجاهد من أجل تحقيق انسانيته ، لأنه لا يستطيع ان يعيش بلا هدف ولا معنى

* * *

البحث عن الأمل الضائع .. عن شيء نسعى جادين للحصول عليه ، فنجرى وراءه لاهثين ، ونبذل الجهد الجهيد فى سبيل أن نبلغه .. ونحن نتشبث به ، ونقضى عمونا فى التنقيب عنه ، ونحن نفعل ذلك عن طواعية واختيار .. ذلك لأن ما نفعله انما يعطينا المعنى الذى ننتمى اليه ويعطينا الحقيقة التى تؤكد بها وجودنا .. لهذا كان أشد الناس عذابا هو الذى يولد سفاحا ، وكان اكثرهم الما هو الذى اجتثت جذوره فصار كالطحلب الذى يبدو تافها على السطح .. فالانسان العريق هـو الذى تضرب جذوره فى الأعماق .. وهو المتاصل الذى يعرف التاريخ
جذور ى الأعمـ .. **وهو المتاصل الذى يعرف التاريخ الذى** يربطه باصوله الأولى .. فلو عرفنا أن الحياة انما تجرى بين طرفى نقيض .. فهى ولادة من ناحية ، ودفن من ناحية أخرى .. شيء يظهر ، وشيء يختفى .. شيء ينبلج عن شيء آخر كان أصلا له ، فنحن نخرج من الطبيعة ثم نعود لنرقد فى جوفها ، ونحن نبعد عن الأهل ثم نتحـرق شوقا للرجوع اليهم .. لو عرفنا كل هذا ، لأدركنا معنى الحنين الى الأصل الذى ننحدر عنه .. فنلاحظ ان المادة انما تسعى دائما الى صورتها وتسير دائما نحو الشـكل الذى يلائمها .. ونلاحظ أيضا ان الطفل انما يحن دائما الى صدر أمه حيث يجد الدفء والاشباع ، وأن الغريب مهما استغرب العيش بعيدا عن بلده .. ومهما طال به المقام فى الغربة ، فهو فى النهاية ، لا يستطيع أن يمنع نفسـه من ذلك الشعور القوى الجارف الذى يشده نحو أرضـه التى تربى عليها والتى يحمل صورها فى مخيلته .

شخصية النيل الأدبية

ونجيب محفوظ قد استطاع أن يبرز هـذا المعنى من خلال شخصياته .. فنلاحظ ان أغلب **أبطاله انما يتجهون الى النيل وينظرون اليه على أنه الأب الذى يخرجون من صلبه ..** والذى ينبغى أن يعيشوا فى كنفه ، وينبغى أن يمتثلوا أمامه صاغرين معترفين بخطاياهم .. ففى « بداية ونهاية » ، نجد (حسنين) يقود شقيقته (نفيسة) الى النيل وكأنه يشكو الى أبيه ما ارتكبت نفيسة من خطيئـة تستحق عليها أن ترقد فى جوف النيل أبد الآبدين .

كذلك نجد **أحمد عبد الجواد فى الثلاثية ، يستأثر فى سهراته بالنيل** ، فيقضى الليالى الطوال ساهرا معربدا فى رحابه .. وفى (ثرثرة فوق النيـــل) يجتمع الصحبة فى



العوامة ، فلا يحلو لهم السهر الا على مرأى من النيل حيث تلفح نسماته العليلة وجوههم فتوقظهم وتدفعهم الى الاستمرار فى الثرثرة والمسامرة .. انهم حفنة من الضائعين الذين يعيشون فى فراغ .. لهذا نجدهم يتخذون من النيل أنيسا وملاذا .

أما فى (الطريق) ، فنجد (صابر) يلجأ الى النيل بعد أن ارتكب جريمة القتل .. لقد كان يبحث عن أصله.. يبحث عن أبيه .. فهو يعلم تماما أن اباه مازال حيا .. فقد أخبرته امه عنه قبل مماتها ، ولم يكن له اختيار فى ذلك .. **فاما أن يبحث عن أبيه ، واما أن تضيع حياته وتذهب أدراج الرياح** ، ويستقى (صابر) بعض المعلومات عن أبيه ويشرع فى البحث عنه .. ولما أعيته الحيلة ، ترك الاسكندرية متوجها الى القاهرة عسى أن يجده هناك . ولقد اتخذ من احدى الفنادق الرخيصة مسكنا له .. وحين تعرف على صاحبها لاحظ أنه رغم طعونه فى السن يتزوج من فتاة تعد فى سن ابنته كان اسمها (كريمة) .. وكاد يلتفت اليها .. لولا أنه جذب نفسه الى ما يشغله وما يبحث عنه .. لقد اهتدى الى طريقة عملية يمكن أن يتوصل بها الى غرضه فقد قرر أن يذهب الى احدى الجرائد لكى يعلن من خلالها انه يريد الاهتداء الى شخص يدعى (سيد سيد الرحيمى) .. وقد صادف أن التقى هناك بفتاة تدعى (الهام) فتعرف عليها وأحس بالطمأنينة نحوها فراح يحكى لها عن مشكلته .. فأبدت رغبة صادقة فى أن تعينه فى البحث عن أبيه ، ومضى أسبوعان على نشر الاعلان دون أن يجد فائدة .. بل على العكس ، كان مثارا للاستهزاء والتنكيت ممن يعبثون فى التليفونات .. لقد علم أن (كريمة) تقيم فى شقة الرجل العجوز فوق السطح.. وكان يداعبها كلما التقى بها حتى استطاع ان يوقعها فى حبائله .. كانت تجيئه فى الليل .. وقد تكرر اللقاء أكثر من مرة .. فكان لا يدخر وسعا فى الانفاق عليها ، حتى خشى فى النهاية أن تنفد نقوده ، مما جعلها تطمئنه أن النقود ليست مشكلة .. فهى سوف تمتلك هذا الفندق بعد ممات زوجها العجوز .. ولأول مرة يشعر بالحذر يزحف عليه ولأول مرة يشعر بأنه يحتمل أن يستغنى عن أبيه .. ثم راح فى سبات عميق .. وفى المنام جاءه (سيد سيد الرحيمى) ليخبره بأنه سيلتقى به بمحل (فتركوان) .. ويهرع (صابر) الى هناك فيرى رجلا جالسا الى مائدة (الهام) .. لم يشك لحظة فى أنه صاحب الصورة ... لقد تصافحا وجلس كل منهما فى مواجهة الآخر .. وقال الرجل :

– خبرنى عما تريد ؟

– الحق انى اريدك أنت !!

ثم سمع صوتا يناديه .. فالتفت نحو الصوت فرأى (الهام) .. فنهض ليصافحها ثم هم بتقديمها الى أبيه فقبلت (الهام) يد الرجل .



ن . محفوظ

ـ خبرنى متى عرفت ابنتى ؟ فصاح صابر :

ـ ابنتك رباه !!

لقد جلس (صابر) واجما مأخوذا ، وبحركة آلية قدم له الصورة الجامعة بينه وبين أمه ، ووثيقة زواجه بأمه وشهادة ميلاده ، وشهادة تحقيق الشخصية .. لقد نظر الرجل فى هذه الأوراق وبحركة سريعة حاسمة راح يمزقها اربا ، صرخ صابر وانقض عليه يريد أن يمنعه ولكن بعد فوات الأوان ، وصاح به :

ـ أنت تمحو وجودى محوا .. فالويل لك .. فقال الرجل :

ـ ابعد عنى ، لا ترنى وجهك .. دجال كأمك ولا شأن لى بك .. اذهب .

لقد كان (صابر) يتأرجح ما بين كريمة والهام ، فهو حين يكون مع الهام تعذبه كريمة ، وحين يكون مع كريمة تعذبه الهام .. ان التوحيد بينهما أمنية لا يجرؤ على تمنيها .. لقد كانت (كريمة) مثله فقد تمرغت فى التراب طويلا .. وكانا يتفاهمان حتى على البعد .. وكانت تحرضه على قتل زوجها حتى تختفى العقبة التى تهدد حبهما .. أما (الهام) فلا تقرأ فى وجهه سطرا واحدا من الجريمة ولا يجرى لها فى بال أنه قد يقتل للاستئثار بامرأة أخرى .

صراع الحس والروح

لهذا كانت تتنازع (صابر) قوتان متناقضتان لا يجد منهما مخلصا : قوة الحس المتجسمة فى (كريمة) زوجة صاحب الفندق .. وقوة المثال التى ترمز اليها شخصية (الهام) .. علما بأن كريمة والهام كانتا تعيشان فى أعماقه قبل أن يراهما .. فهما قبل ذلك كانتا : الأم ذات البطش والعربدة من ناحية ، والأب الوجيه المتسامى (سيد سيد الرحيمى) من ناحية أخرى .. وينشب من ذلك صراع حاد بين الحس والروح .. بين الحيوان الذى يصرخ فى داخله ، وبين العاطفة النقية البريئة اللطيفة .. فكل قوة من هاتين القوتين تشده من جانب ، حتى أدى به ذلك الصراع الى غلبة الجانب الحسى المدمر ، فدفعه الى ارتكاب الجريمة طمعا فى أن ينال كريمة وينال ما تملكه من أموال .

ويهرع (صابر) الى النيل بعد أن يرتكب فعلته الشنعاء ، وكأنه يطلب العفو والغفران .. فالنيل هو أصل كل انسان يعيش فى مصر .. وهو الأب الذى أنجب البشر الذين يعيشون على ضفتيه .. وصابر يبحث عن أصله .. يبحث عن جذوره .. يبحث عن ذلك السبب الذى أبدعه . **لهذا نجده يلجأ الى النيل وكأنه يشكو اليه وكأنه يذرف دموع التوبة** .. ومن خلال انفعاله الجارف ينكشف له (سيد سيد الرحيمى) .. يراه فجأه وهو يعبر الكوبرى ، ويمرق أمام ناظريه ، واندفع يصرخ ويهتف باسمه .. لكنه لم يلتفت اليه .. فهرع خلف السيارة .. لكنه لم يستطع أن يلاحقها .. لقد دمر (صابر) ذاته حين اقترب من طبيعة أمه الأفاقة القوادة .. وحين كف عن البحث عن أصل ينتمى اليه .. وحين ابتعد عن الطريق الذى يقوده الى تحقيق ذاته وانسانيته . واذا كانت (الهام) قد غسلت ادرانه واجبرته على أن يتطهر وأن يقف أمامها موقف الانسان الضعيف الذى يعترف لها بكل ما اقترفت يداه من ذنوب ، وأنه لا يمكن أن يحقق لها سعادة ، لأنه من نوع مخيف من الرجال ، فهو رجل له ماضى سىء وهو مازال على علاقة بانسانة دفعته فى النهاية الى جريمة قتل .. اذا كان قد عرى نفسه أمامها الى هذا الحد ، وذلك تحت تأثير حبها عليه ، فان هذا التأثير لم يبلغ الدرجة التى يمكن أن ينتشله مما سقط فيه من خطايا .. ولم يستطع أن يضفى عليه تغييرا جوهريا ينأى به عن ارتكاب الشر .. فقد كان نزوعه الى (كريمة) أقوى وأشد .. كان يحب الهام ، لكن حبه (لكريمة) كان يطغى على (الهام) فقد كانت (كريمة) ، تمثل له قوة اشباع هائلة .. فهى تسقيه من الجنس كئوسا مترعة ، وتنفق عليه عن سعة ، فتبسط له يدها كل البسط .. انها سهلة المنال .. سهلة الاغداق .. سهلة المعاشرة .. أما (الهام) فهى تمثل الحب الخيالى العف البرىء الذى تدفعه دوافع الحيواق .. انها كل الروح والشفافية والعذوبة والصفاء .. وكان (صابر) على حبها شديدا .. كان يسعى اليها ويفرح بلقائها ، ويتبتل فى محراب حبها فيسبح باسمها الذى يدق فى قلبه .. لكنه رغم ذلك ، كان لا يقوى على السير على دربها .. انه درب عسير .. يحتاج الى عناء واحتمال .. فضلا عن أن « الهام » انما تمثل نغمة من (سيد سيد الرحيمى) ، فقد ظهرت فى منام (صابر) على أنها ابنته مما أثار (صابر) وجعله يدرك أنها حرام ، وقد كان (صابر) لا يدرى ماذا سيحدث بعد طول بحثه وسعيه مقتفيا آثارهما منقبا عنهما .. انه يمكن أن يحقق انسانيته بدوام السعى عن والده .. لكن .. أما ينبغى أن يتسرب اليه الشك ، خصوصا وأنه قد بذل من الجهد فى سبيل هذه الغاية ما جعله مكدودا متهالكا مفلسا ؟ .. أما ينبغى أن ييأس ويكف عن الجرى وراء هذه الأوهام بعد أن لاقى من صدود وسخريات ؟ .. لقد ضاق ذرعا بالسير فى هذا الطريق الوعر الشائك الذى لا يعرف له منتهى .. فربما يقضى بقية حياته باحثا منقبا عن والده دون جدوى .. لهذا راح يراجع نفسه .. فهذا العبث ينبغى أن يكف عنه .. ينبغى أن يضع حدا لهذه المثالية الجوفاء التى تربطه بالأوهام وتدفعه الى تبديد حياته وبذلها فى سخاء دون مقابل .

صراع الخير والشر

واضح أن نجيب محفوظ كان بذلك يريد أن يؤكد دلالة معينة يمكن أن يستشفها القارىء بين ثنايا كلماته .. **فشخصية الهام وكريمة ، انما كان يرمز بهما الى مفهومى الخير والشر .. وكأنه يريد أن يوعز الينا أن الانسان قد يرتكب الشر وذلك بسبب ضعفه وعدم قدرته على**



تحقيق الخير .. فطريق الخير قد يبدو هينا لكنه فى حقيقة الأمر ، طريق صعب عسير ، وكأن كاتبنا هنا يريد أن يقنعنا ان البطولة الحقة انما تتمثل فى أن يكون الانسان قادرا على التشبث بالخير ، حتى لو عانى فى سبيل ذلك كل العناء والأهوال .

لكن نجيب محفوظ هنا انما يميل ناحية التشاؤم ، فهو يرجح أن العالم ما هو الا فجيعة ، وما هو الا ضحية من ضحايا المعتدين .. ومع هذا فلم يكن عالم نجيب محفوظ مظلما كل الاظلام ، موئسا كل اليأس ، وانما هناك بصيص من الضوء يتسرب الى هذا العالم فيذيب فيه بعضا من الظلمة .. وهنا يتجلى الأمل الذى يدفع الانسان الى التشبث بالحياة ومواصلة الجهاد من أجـــل تحقيق انسانيته .. وهذا ما يدفع (صابر) الى أن يحس بتنغيص الضمير فيعتصر الألم ذاته ويغوص فى أعماقه فيذكر (سيد سيد الرحيمى) وقت شدته ، ويتوهمه راكبا السيارة ، مارقا أمامه ، فيجرى خلفه صائحا هاتفا باسمه ، وحين لم يستطع ان يدركه ، ينفجر باكيا .

وفى (الســمان والخريف) يحاول نجيب محفوظ ان يؤكد ، ان الانسان لا يستطيع أن يعيش وحده دون أن يستند الى قوة معنوية تدعم وجوده وتشد من ازره ..
وهـــذا ما ينطبق تماما على شخصية (عيسى الدباغ) ، فقد كان قويا حين كان حزبه السياسى قويا ، وقد كان قويا حين كان يشعر بأنه انسان مهم فى الدولة .. فحين سقط حزبه سقط عيسى الدباغ .. لقد انهار حين لم يجد عوضا عما فقده .. ولقد رأيناه يلوذ بالحب لعله يجد فيه العزاء فيمكنه أن يستعيد نفسه ، ويقف على قدميه من جديد .. لكن زاد الطين بله .. انه حتى ذلك الحب كان مقرونا بالوظيفة الناجحة التى كان يؤديها فبمجرد أن زالت الوظيفة زال الحب وكأنه السراب .

وتوالت الصدمات عليه ، الواحدة تلو الأخرى ، وادى هذا الى تقوقعه وعزوفه عن الناس والزهد فى لقـائهم .. لقد صار (عيسى الدباغ) كسيحا لا يقوى على الحركة ، ولا يستطيع السير فى ركاب الناس ، حتى أدى به هذا الى الوحدة ، والعـــزلة ، والغربة والنفى .. فلم يعد يذوق لحياته طعما ، ولم يعد يدرك اى معنى لوجوده .. كان يعيش مترنحا من هول الصدمة التى أفقدته مشاعره وانسانيته ، فصار يتحرك كالآلة الصماء ، فيستجيب الى اى منبه بطريقة ميكانيكية لا ارادية .. حتى رأيناه يتزوج من هذه العانس التى كانت لا تملك الا دوافعها البيولوجية.. فهى عاطلة عن اى موهبة يمكن أن تمارس بها انسانيتها ، لهذا كانت لا تحقق له اشباعا معنويا ، حتى رأيناه يقضى أيامه وهو فى حالة هروب دائم منها .. كان دائما فى سهر خارج البيت حتى ضجت به وراحت تشكو لأصدقائه من سوء معاملته .. ولقد أدى به الأمر الى أن وضع بينه وبينها حجابا من العزلة والصمت .

محاولة الانتماء

كان يلوذ بالصمت والتامل وكان لا يحيا الا مسترجعا لهذه الذكريات التى تحكى عن نجاحه وامجاده .. لهذا كان يستعذب الماضى ففى الماضى وجوده وحياته .. كان فيه الأمل الذى مات .. وكان فيه الحب والمجد والأضواء المسلطة على شخصه .. أما الآن فهو يعيش فى الظل ككمية مهملة ، لا يعبأ به احد ولا يثير وجوده عند الآخرين أدنى اهتمام ..

وكان عيسى الدباغ يحس بمأساته ويحس بالجو ينهش كيانه نهشا ، فهو يريد أن يمتلىء من جديد .. يريد ان يحطم ذلك الحصار النفسى الذى يحول دون اتصاله بالعالم ودون السعى مرة أخرى .. لقد كان يريد أن ينتمى الى شىء يجدد به الحيـاة ويربطه بالانسـانية . وسرعان ما يستيقظ على أثر ضربات العدوان الثلاثى التى وجهت الى مصر .. فنجد أصالة معدنه تدفعه الى التطوع والتدريب فى المعسكرات على حمل السـلاح لكى يذود عن حياض بلده .. انه الآن يبعث من جـديد ، **ذلك لانه يريد ان ينقذ مصر ، ويريد أن يموت لكى تبقى مصر .. انه الآن ينتمى الى شىء .. الى معنى يجعل لحيـاته تبريرا وتدعيما .**

وما أن يذهب العدوان عن مصر حتى يعود عيسى الدباغ من جديد ، الى نفسه مختبئا تحت جدارها السـميك الكئيب .. ويذهب الى الاسكندرية فى صحبة زوجته .. وهناك تكتشف زوجته ، الفتاة (ريرى) ، التى كان قد تعرف عليها من قبل ،ويطير عيسى الدباغ فرحا حين يعلم **أن له طفلة قد انجبها من (ريرى) .. يطير فرحا لانه الآن يستطيع ان ينتمى الى شىء .. يستطيع أن ينتمى الى طفلته .**

وفى (الشحاذ) نجد (عمر الحمزاوى) المحامى الذائع الصيت ـ يتوقف عن العمل فجأة .. فهو لم يعد يطيق أن يسير على هذه الوتيرة التى تطبع حياته بالآلية والرتابة ... فلا يتعدى فى حركاته أو سكناته حدود هذه القوالب السلوكية المنمطة .. انه الآن يثور وينزع الى تحطيم هذا الجمود الذى يحيط به .. فقد صار كارها لكل شىء يمكن أن يكون مألوفا أو معقولا .. لقد أعياه جسمه المكتنز الثقيل فراح يخفف من وزنه ويكافح للتخلص من المواد الدهنية .. ولقد تغيرت نظرته لزوجته ، فلم يعد يحبها رغم أنه لم يحب فى حياته سواها .. ولقد ظل حافظا لهذا الحب أكثر من عشرين عاما .. لكنه الآن لم يعد يرى فيها الا تمثالا يوحى بالسأم والخمول ..

وينظر الى شمس الاسـكندرية الغاطسة خلف البحر قائلا :

ـ كان الأقدمون يتساءلون أن تذهب الشمس ، ولم نعد نتساءل . فتتطلع زوجته الى الشمس ثم تقول :

بديع ان نتخلص من سؤال !!

ان زوجته هنا تفكر تفكيرا علميا ، فهى تشعر بالارتياح ازاء الحلول العلمية فكم اسعدها ان ينتهى السـؤال بانتهاء الاجابة عنه .. اما هو فقد كان موقفه أشـبه بالفيلسوف الذى يهمه أن يثير مشكلة ويهمه أن يصوغها فى شكل سـؤال .. **فلا غرابة أن يكون برما باجابتهـا العاقلة .. فهو لم يعد يطيق رؤية الاشياء .. وان يرتكب السائرون على ((الكورنيش)) حماقات لا يمكن تخيلها .. وان يطير الكازينو فوق السحب ، وان تتحطم الصور المألوفة الى الأبد ، فيخفق القلب فى الدماغ ، وتراقص الزواحف العصافير .. وفى ضوء هذا التصور يمكن للأشياء أن تتجدد وتتحرر وتنطلق خارج اطرها الجامدة المحنطة وبذلك تتحقق الخصوبة وتتحقق روعة الابداع .**

ومن هنا أراد عمر الحمزاوى ، أن ينتزع كل الرموز القديمة التى تدفعه الى الحركة الآلية الروتينية .. **فقد ضاق** بزوجته وضاق بعمله وصار أبغض ما يكون على نفسه أن يسير على هذا الخط المستقيم الذى يبدأ من البيت وينتهى عند حجرة مكتبه .. **فهو لن يعود الى رتابة هذه الحياة مرة ثانية فقد أراد أن يخلق فى عالمه رموزا جديدة** تدفعه الى الحركة الحية الطلقة .. **لهذا رأيناه يثير هذا السؤال : ما معنى أن نحيا ؟ أيمكن أن نتمثل معنى الحياة** فى الثراء والجاه والنجاح ؟

لكن عمر الحمزاوى الذى يتميز بالثراء والصيت الكبير نجده أزهد ما يكون فى الاقبال على هذا النوع من الحياة.. فأهم ما يشغله الآن أن يعثر على معنى لهذه الحياة التى ينتمى اليها .

البحث عن المعنى

لقد طمس الثراء ملامحه الانسانية حتى صار يعيش كالآلة الصماء ، ولقد شغله الاستغراق فى العمل عن ممارسة آدميته واحساسه بوجوده ، فلم يعد يفكر أو يتخيل أو يتأمل .. وانما كان يندفع فى طريقه وكأنه مساق دائما وكأنه يأبى الا أن يطوى هذا الطريق ويأتى على نهايته دون أن يتوقف لحظة ، ودون أن يلتقط أنفاسه ولقـد طمست النزعة الآلية عنده كل احساس ومذاق .. حتى جاءته الأزمة التى زلزلت كيانه وجعلته يدرك أن لكل شىء نهاية وأنه لابد أن يسعى الى تحقيق شىء يفتقده ويحتاج اليه .. انه الآن لا يفكر الا فى الموت .. ذلك العدو اللدود الذى يهدد حياته بين لحظة وأخرى .. **لهذا كان يلح فى السـؤال عن معنى الحياة .. وان كان الحاحه هذا لا يخلو من عبث .. فما معنى أن نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها .. أن كل مكسب نناله الآن يمكن أن يضيع ما دامت النهاية فى الموت .. أن احساسه بأنه سـوف يجوز عليه الموت أن آجلا أو عاجلا ـ انما هو الذى دفعه الى التفكير الذى يتذوق من خلاله كنه الحياة .. فأخوف ما يخاف أن يموت**

غدا دون أن ينال بغيته المنشودة .. لقد آمن أن النشوة انما هى مطلبه ، لا العمل ، ولا الأسرة ولا الثراء .. هذه النشوة العجيبة الغامضة التى تبدو أمامه وكأنها النصر الدائم وسط الهزائم المتلاحقة فهى التى تسحق الشـــك والخمول والمرارة .

ويتعرف على المغنية (مارجريت) .. ويحاول أن يقضى وطره منها .. لكنها تعرض عنه ، وحين يحاول الاتصال بها فى اليوم التالى ، يعلم أنها قد سافرت الى الخارج .. ولم تهبط همته وانما عقد العزم على ان يقضى الليـــالى ساهرا متنقلا بين أوكار الغانيات .. ولقد ثابرت زوجته على هذه الحالة الشاذة التى انتابته فجأة .. فقد كانت تقضى الساعات الطوال مؤرقة مسهدة لا تغفو حتى يعود ، وكان لا يعود الا عند فلق الفجر .

وفى احدى المسارح يلتقى (بمسيو بازبك) الذى يعرفه على فتاة تدعى (وردة) .. فيلتقى بها كل ليلة ساهرا معربدا .. ويستعذب العيش معها فيقيم لها عشا غراميا ، كان يضمهما وحدهما ، فقد هجرت (وردة) حياة السهر وآثرت العيش فى منأى عن معجبيها مكتفية بما يمنحه لها (عمر الحمزاوى) من حب وطمأنينة واستقرار .. ولقد حقق لها ما كانت تصبو اليه فعاش فى كنفها عدة شهور بعد أن هجر بيته وقرر الا يرجع اليه ثانية .

لكن (عمر الحمزاوى) الذى يعالج آلامه بالادمان على الجنس ، لم يستمر طويلا على هذا الحال .. فهو قلق بطبعه فلا تعرف حياته الهدوء أو الاستقرار .. لقد أدرك أن المعنى الحقيقى للحياة انما يكمن فى الحركة .. أو قل فى النشوة العارمة التى لا ينضب معينها .. هذه النشوة التى تشده اليها فتدفعه رغبة ملحة محمومة الى ان يعب منها كئوسا كان يصبها فى جوفه المقروح حتى تشفى غليله وحتى تطفىء ذلك اللهيب الذى لم يخمـــد أبدا .. فهو يزداد عطشا كلما ازداد ادمانا .

ويصحب (وردة) ذات ليلة الى المسرح ويفاجأ برؤية مارجريت وهى تبدو أمامه فى أوج زينتها .. فيجن جنونه .. يتطلع الى لقائها .. فما أن تأتى الليلة التالية حتى يسعى اليها فتستقبله بحفاوة وترحاب .. وتتوالى اللقاءات .. وتصدم (وردة) لهذا التغيير الذى طرأ عليه دون سابق انذار وتنبئها حاستها أن هناك فريسة أخرى قد انقض عليها .. وهو الآن مشغول بها حتى يقضى وطره منها ثم يلفظها حين يسأم منها .. تماما كما فعل معها .. وتصر (وردة) على مواجهته ويحاول أن يراوغها . وحين تضيق عليه الخناق يفاجئها بهذا السؤال : **هل تعرفين شيئا عن الحياة ؟ انني ابحث عن معنى الحياة ؟ .**

وتبهت (وردة) ويلجم لسانها .. لكنها تنفجر ضاحكة لهذه المفارقة .. فبينما تحدثه عن غدره وعـــدم وفائه ، اذ به يسألها عن معنى الحياة .. أنظر الى هذا الحوار الذى يجرى بينهما بعد أن قضى سهرته بالخارج بعيدا عنها :

ـ انى أسالك سؤالا واضحا : هل فشلنا ؟

فقال بصدق وخمول معا :

ـ لا مثيل لك ، انى أومن بذلك .

وهى تنظر بعيدا :

ـ كنت مع امرأة ؟

تردد قليلا وقال :

ـ ان أردت الحقيقة فانني لم أبرأ بعد من المرض !! .

فقالت بحدة :

ـ لكنه مرض لا يجد علاجا الا عند امرأة .. ألم تكن تحبنى ؟

ـ بلى .

ـ ولكنك لم تعد تحبنى .

ـ أحبك ولكن عاودنى المرض .

فقالت بحدة :

ـ لا حظت تغيرك منذ أيام .

ـ منذ عاودنى المرض .

فهتفت بحنق :

ـ هل ستقابلها مرة اخرى ؟

ـ لا أدرى .

ـ أيسرك أن تعذبنى ؟

ـ خبرينى يا (وردة) **لماذا تعيشين ؟**

فهزت منكبيها وأتت على كأسها **وانفجرت ضاحكة .. لكنه كرر سؤاله بجدية فقالت .**

ـ وهل لهذا السؤال **من معنى ؟**

ـ لا بأس أن نسأله أحيانا .

ـ انى أعيش ، هذا كل ما هنالك .

ـ بل انى أنتظر جوابا أفضل .

ـ لنقل انى احب الرقص ، والاعجاب ، وأتطلع الى الحب الحقيقى !

ـ هذا يعنى أن الحياة عندك هى الحب .

لقد كان (عمر الحمزاوى) يغنم من الحاضر متاع الحياة فقد كانت نشوته تتمثل دائما فى أن يظفر قلبه بضالته .. وقد ظل يدمن هذا الداء حتى ضاق به فى النهاية ، فقد أدرك أن الملل يمكن ان يتسرب اليه من خلال هذا الادمان .. فاللذة الحسية التى تجعله يترع من الســـكر ، سرعان ما يزول تأثيرها ، فيعود الى عالم اليقظة مكتئبا مهموما .. فهذه اللذة العابرة لا يمكن أن تحمل بين ثناياها معنى الحياة وانما هى على نقيض ذلك .. انها تحمل الموت .. ذلك لأنها لا تعدو أن تكون عملية تدمير ذاتى .. ورغم ان عمر الحمزاوى يقتنع بأنه قد بدد السنين الطويلة فى البحث عن شىء غير موجود ، الا أن هذا لم يجعله يتقاعس أو ينثنى عن مواصلة البحث ، فنجده يهجر المرأة وينطلق وحيدا باحثا عن معنى الحياة فى تجارب انسانية جديدة أراد أن يخوضها .

محاولة اعادة الحياة

وفى (ميرامار) نجد شخصية (عامر وجدى) الصحفى القديم يهجر القاهرة متوجها الى الاسكندرية مسقط راسه راغبا فى أن يقضى بقية عمره تحت سقف فندق (ميرامار) فيظل لائذا بمعقله التاريخى حتى النهاية .. وهناك يلتقى بصاحبة الفندق (ماريانا) حيث تبثه ذكريات شبابه حين كان يهرع اليها ليقضى أيام الصيف .. **لقد أراد أن يعيد حياته من جديد فى شكل حكايات يرويها فيجد الأذن التى تصغى اليه فى شغف واهتمام .**

أنظر الى (ماريانا) وهى تبدى دهشتها لأنه يجىء هذه المرة ، بعد زوال الصيف :

ـ انجىء بعد زوال الصيف ؟

ـ بل جئت للاقامة !!

ـ أقلت للاقامة ؟

ـ نعم يا عزيزتى .. رأيتك آخر مرة منذ حوالى عشرين عاما ..

ـ واختفيت طيلة ذلك العمر !

ـ العمل والهموم ..

ـ أعرف جحود الرجال ..

ـ ماريانا يا عزيزة ، أنت أنت الاسكندرية ..

ـ تزوجت طبعا ..

ـ كلا بعد !

ـ ومتى تتم النية وتقدم ؟

ـ لا زواج ، لا أبناء ، اعتزلت العمل ، انتهيت يا (ماريانا) .. عند ذاك نادتنى الاسكندرية ، ولما لم يكن لى فيها من قريب سوى فقد قصدت الصديق الباقى لى فى دنياى .

ـ جميل أن يجد الانسان صديقا يقاسمه وحدته .

ـ أتذكرين أيام زمان ؟

ـ ذهبت بكل جميل .

ـ ولكن علينا ان نعيش .

من ذلك يتضح لنا أن عالم نجيب محفوظ انما هو عالم الانسان الذى يجاهد من أجل تحقيق انسانيته .. فهو لا يستطيع أن يعيش بلا هدف أو معنى .. فالانسان عند نجيب محفوظ انما يحتاج الى شىء يلوذ به ويجعله يتشبث بالحياة .. ليكن هذا الشىء ماثلا فى ذكرى الشباب .. أو فى طفلة ينجبها (عيسى الدباغ) من مومس .. ليكن ماثلا فى أب نبحث عنه حتى نطمئن الى اننا ننحدر من صلبه .. او شخصية خرافية اسمها زعبلاوى (قصة زعبلاوى) نبحث عنها فى كل مكان آملين أن نعثر عليها حتى تدخل علينا الراحة والسكينة بعد أن يضنينا الألم ويستبد بنا اليأس ..

وبهذا السعى الدائب المستمر نحو تحقيق غاياتنا .. وبمدى ما نعانى من عذاب كى نكتشف حقيقة أنفسنا ونكتشف أسرار وجودنا ، يمكن أن نؤكد انسانيتنا ، ويمكن أن نحدد قيمتنا فى ذلك العالم الذى نعيش فيه .

سعد عبد العزيز



شاعر عربي ملتزم بقضايا الإنسان

عندما بدأت أقرأ هـذا الديوان الذى ظهر حديثا فى بيروت بعنـوان « الكوخ فرس زرقاء » هيىء لى ان الشاعر **ظهير كانيفاني** يعبر عن رؤيا ذاتية قاتمة شديدة اليأس ، ولكن بعـد قراءة بل قراءات للديوان تكشـف لى **أن شاعرنا شاعر ملتزم بقضايا الانسان ملتزم بالثـورة والاشتراكية .** ومن خـلال رحلتى معه تعرفت عليه ، على عاشق الشمس فيـه ، تعرفت على عالمه وفنه ورؤياه .

ان عالم ظهير كانيفـانى عالم ثرى تتجاذبه رؤيتان **رؤيا قاتمـة و رؤيا مشمسة** الأولى نتاج طبيعى لاصطدام الشـاعر بقوى الشر المتربصة بأمله سواء أكانت هـذه القـوى سياسية أم اجتماعيـة أو ذاتية . ان هـذه الرؤيا تنزل بشاعرنا لقاع الجحيم فيرسل لنا صورا قاتمة لواقع مظلم وصـورا وحشية مقززة لعالم قبيح مقزز . أما رؤياه **المشمسـة فهى** أمله فى **عالم أفضل ، عالم الانسان الجديد،** هذه الرؤيا ترتفع بشاعرنا وتحلق به فاذا هو عصفور أزرق ينهـل من الأمطار او نهر يندفع رغم السدود منشـدا للشمس فى روح ديونيزية نشـوانة . وبين هاتين الرؤيتين تكمن قوة الشاعر الفريدة فى تحويل الألم الى أمل والهزيمة الى نصر . ان شاعرنا شاعر متفـائل بمعنى أن التحول فى رؤياه هـو دائما تحول الى الأفضل ، فهو مثلا يقول فى « **جثة النهر** » :

الأعمى
الأعمى ذو العكازه
المتسول فى الحارات طوال الليل
مات !
انبثق الطفل المغسول الشعر
فى ثوب لامع
يعدو فى الشارع
ووراءه تنفجر اللعب
وترن القطع الفضية
وتغنى الترع الذهبية
وتسيل عرائس من سكر !

ان هـذا التحول يمثل نمطا تتبعه معظم قصائد الشاعر ، وحتى حينما يكتب شـاعرنا قصـيدة أو مجموعة من القصـائد مغـرقة فى اليأس والقتامة فهذه القصـائد تكون جزءا من وحـدة عضوية تبدأ بالرؤيا المظلمة حتى اذا ما وصلت لنقطة الصفر عادت ترتفع ثانيـة بنغمة أمل واصرار على الحياة .

ان نغمة اليأس التى نلمسها فى بعض قصائد شـاعرنا بعيدة كل البعد عن أن تكون نغمـة ذاتيـة لا علاقة لهـا بواقع الشـاعر الاجتماعى ، انها فى حقيقـة الأمر نتاج طبيعى لهذا الواقع . ان نغمة اليأس هذه مفروضة على الشـاعر فرضا تفرضها قوى الشر المتمثلة فى الشتـاء وفى الذئاب القابعـة فى نيويورك ولندن . ان هـذه القوى تأبى أن تترك شاعرنا وحاله ، تأبى أن تتركه يتغنى بالجميل فى حياته، انهـا تتربص بطفلته ، أمله ، تقتلها :

شجرة :
قطعت من أحشائى طفلة
عصبت عيناها
سيقت غصبا
سيقت ليعذبها وليأكلها تشرين الثانى
قرب بحيرة
تشرين الثانى عجوز
حبست فى بيتها ذئبا

ان قـوى الشر لا ترتوى أبدا انها تنقض على كل ما يرمز للحياة وللجمال . لقد قتلوا أمل ظهـير المتمثل فى طفلته ولكنهم ايضا :

قتلوا الشمس الطفلة
والشعر الأخضر

فكيف اذن يستطيع شاعرنا ان يعيش بدونهما وقد كانا له كوخا ومسكنا . ان شاعرنا يصبح بلا كوخ كـل الأبواب تغلق فى وجهـه ، انه يصبح ورقة تلفحهـا الرياح ، أشـلاء من ريشة يغرقهـا الموج الأعمى . انه يصبح انسـانا جوعان عطشـان يبحث عن شمس ترويه فلا يجد الا العقم والجفاف . انه

يعبر عن هذا الشعور فى أبيات رائعة) اذ يقول :

هنا ، هنا زرعت
وجارتى طاحونة الحجارة
أطعم أمعائى ومعدتى
وأغصانا من رئتى
وعشب قلبى الحار
أطعمها الغبار
غبار طاحونتى

ان قصائد ظهير كانيفانى تمثل وحدة موضوعية فى تسلسلها وترابطها وان قصائده التى تعبر عن رؤياه القاتمة تشكل كلا واحدا قوامه مجموعة من القصائد تضيف كل منها بعدا جديدا لسابقتها فمثلا يحدثنا الشاعر فى قصيدة **« دم أسود .. من الخريف »** عن قوى الشر المتربصة به ، هذه القوى التى تتمثل فى تشرين الثانى التى حبست فى بيتها ذئبا . وفى قصيدة **« الطفل والباب الأزرق »** يضيف الشاعر عاملا جديدا من عوامل يأسه وقتامة رؤيته وفى قصيدة **« نيران الوحشى »** التى تتبع هاتين القصيدتين تصبح مأساة الشاعر كاملة الأبعاد حيث أن مظاهر الفساد تتسلل الى الشمس نفسها رمز الحياة والأمل ، والى الشاعر صانع الحياة والأمل. ان شاعرنا يتساءل **« هل يشهق ضوء الشمس ؟ »** هل يشهق احتجاجا على ما آل اليه حال عالمنا ، ويكون الرد المأساة ؟

خنقت أنفاسه أنياب الطين ..
أعشاب تنبت فى عينى الشمس،
أعشاب سود ،
تعمى عينى الشمس !
تنبت فى صوتى .. فى دمع النهر
فى أشلاء الشريان المترع
فى صوتى .. هل هذا صوتى ؟

ها نحن أولاء بعد رحلة طويلة مضنية نصل لرؤيا ظهير المشمسة. ان رؤياه هذه تماما كما كانت رؤياه القاتمة جزءا لا يتجزأ من واقع اجتماعى معين . ان الأمل والفرصة مرتبطتان بأمل الشعب وفرصته كما أن القتامة واليأس نتاج حتمى لواقع اجتماعى مظلم . عندما يرى ظهير بعين خياله موكب الثوار بناة المستقبل فقط عندما يراهم يعرف رؤياه المشمسة فيتغنى بروح فرحة :

هذه شمس الأطفال
جاءت ضاحكة الأسنان
تركض فى أحضان العشب
زنبقة سكرت من قطرات الثلج
سنبلة ذهبية
يا مجد الانسان !
يا فرح الثمر
يا زهر ربيع الأشجار

ان حديثنا عن الثورة العربية كرمز للأمل فى شعر ظهير يدفعنا للحديث عن ظهير الشاعر الملتزم . ان ظهير كانيفانى يسير فى **« قافلة العمال والشعراء »** يكتب بالدموع أغنية الانسان انه ملتزم بقضايا الجماهير الكادحة لأنها فى واقع الأمر قضاياه .

هذا هو الغنى الجميل فى خدمة قضايا الانسان فمع كل سطر جديد نواجه بصورة جديدة تصدم احساساتنا بعنف حتى تكتمل لدينا صورة حركية لقمة ما يمكن أن يصل اليه ظلم الانسان لأخيه الانسان .

هذه هى بعض من جوانب عالم ظهير كانيفانى ، عالم العصفور الأزرق عاشق الشمس الذى تتعقبه الذئاب .. تنهشه .. تسحقه .. ولكنه يستمر فى انشاده يقول :

ما زلت أنا
ما زلت أغنى
ما زلت هنا
غضب الأشواك وغضب الصخر !
غضب القضبان وغضب النهر !
غضب السكين المسمومة)
غضب الموت ! !

رضوى عاشور





ط . حسين

تيارات جديدة

مواجهه الذات فى أدبنا العربى

على بركات

يسترعى الانتباه فى الأدب العربى الحديث ندوة ما كتب فى فن السيرة الذاتية ، فى الوقت الذى ازدهر فيه هذا الفن فى الآداب الغربية الحديثة ازدهارا واضحا ، ويرجع ذلك الى عدم الاهتمام بالدراسات التى تتناول هذا الفن الأدبى ، وقلة ما قدم الأدباء العرب من مؤلفات يكشفون فيها عن انفسهم ، ويعرضون نشأتهم ، وتربيتهم ، وأطوار حياتهم ، وما اكتنفها من خبرات وتجارب ، وما صادفوه من مواقف ، والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى لازمت حياتهم ، بحيث يجىء عرضهم متسما بالصراحة والشجاعة التى تمكن الكاتب من أن يخرج من ذاته ، ووقوفه من نفسه موقفا موضوعيا يحقق مواجهته لها ، وتفحص ما مر بحياته من أحداث وظروف ، ويكون بمثابة من يقف من ذاته وجها لوجه مسجلا حياته تسجيلا امينا لا يخشى مواجهة كل حقائقها مهما علت أو صغرت قيمتها .

وقيمة المواجهة الذاتية ، واستبطان الكاتب لنفسه ، انه يترجم لنا ، شعوره بذاتيته ، ووحدته ، أى صورته الشخصية كما تبدو فى مرآة الذات من ناحية ، ومواجهة الذات للآخرين ، ملتحمة بالمجتمع ، أى صورة شخصية كما تنعكس فى مرآة الغير من ناحية أخرى .

والترجمة الذاتية كشف عن جوانب الشخصية أثناء عملية الصراع التى تقوم بين شعور الكاتب بذاته ، وموقف المجتمع منه ومدى خضوع أحد الطرفين للآخر وتأثيره فيه .

وتكمل الصورة فى السيرة الذاتية حينما يستطيع صاحبها أن يطبع ترجمته بالصراحة والوضوح والشمول الذى يجعل القارىء يعرف صفاته الجسمانية والمزاجية



س . موسى



ت . الحكيم

والعقلية والخلقية ، بما تنطوى عليه هذه الصفات من افكار وميول وأذواق ، واتجاهات وغير ذلك ، وكشفه عما هو موروث ومكســـوب فى تكوين سمات شخصيتـــه بوجه عام .

ومما يثير الانتباه فى كتب فنون الأدب العربى أنها تعنى بفنون الشعر والقصة والمسرحية ، وتكاد تغفل الاشارة الى فن الترجمة الذاتية ، أو تشير اليه فى اقتضاب شديد .

ومثار العجب أن العرب قديما اطلعوا على بعض الترجمات الذاتية فى لغات أجنبية ، وترجموها ، وكان من أبرزها ترجمة الفيلســـوف والطبيب اليونانى جالينوس (١٣٠ — ٢٠٠) التى نقلها الى العربية حنين بن اسحاق الذى قلده فى كتابة سيرته ، وتبعه الرازى ، وابن الهيثم ، وابن سينا وغيرهم . وغزر انتاج الفلاســـفة — والعلماء والأدباء والرحالة والصوفية فى مجال الترجمة الذاتية ، **الا أن سيرة ابن خلدون الذاتية المعروفة باسم « التعريف » تعد أول سيرة ذاتية مستفيضة تتناول بالتفصيل حيـــاة صاحبها وما أحاطه من حوادث منذ نشاته الى مماته ؛** وبعد أن كانت تذييلا « للعبر » نقحها وجعلها مستقلة فى كتاب يعرض لحياته حتى قبل وفاته بأحد عشر شهرا .

ونكاد لا نلتقى بهذا اللون من الفن الأدبى منذ مطلع القرن الخامس عشر الا على حال من الندرة ، حتى نجد فى القرن التاسع عشر « **على مبارك** » (١٨٢٣ — ١٨٩٣) يضع مؤلفه « الخطط التوفيقية » عام ١٨٨٩ م ، ويخص فيه حياته فى ستين صفحة . ونلتقى فى العشرينـــات من القرن العشرين « **بمحمد كردعلى** » (١٨٧٦ — ١٩٥٤) الأديب السورى فى كتابه « خطط الشام » حيث يخص فيه حياته ببضـــع عشر صـــفحة . وهاتان الترجمتان الذاتيتان لم توضـــعا مستقلتين ، ولكنهمـــا اجـــزاء من كتابين .

وبصفة عامة يظهر فى التراجم الذاتية الســـابقة فى جملتها ، أن كتابها لم يكونوا يغوصون فى اعماق ذواتهم ، ويذكرون الأحداث التى وقعت لهم فى أطوار حيـــاتهم ، وكانت معالم بارزة فى تكوين شخصيتهم ، او يصرحون بزلاتهم واخطائهم ، والدوافع التى كانت كامنة وراءها ، ورسم صورة للعصر الذى عاشـــوا فيه بكل أحـــواله وملابساته فى صدق وموضوعية ، ذلك أن ملامح السيرة الذاتية لم تتضح كاملة فى الأدب العربى .

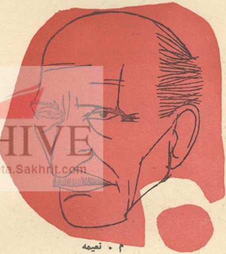
وقد أسهم الأدب الغربى فى ابراز معالم ادب مواجهة الذات ، وما يتسم به من جراة فى سرد خفايا النفس ، والكشف عن طوايا الضمير ، والجهر بمـــا هو خبىء فى الأعماق ، وذلك فى الوان متعددة من الفنون الأدبية كان أظهرها الاعترافات واليوميات والذكريات .

ولم يظهر الأدب الاعترافى دفعة واحـــدة فى تاريخ الآداب ، **ففى الأدب اليونانى لم تكن فكرة تطور الفرد التى تظهرها لنا ترجمة الحيـــاة الذاتية شائعة لدى اليونانيين** ، لانهم عنوا بمرحلة النضوج والقمة فى حياة الانسان ، ولذا قل أن تجد العناية بالسيرة الذاتية ، اللهم بعض الاشارات الى حياة أصحاب المؤلفات فى ثنايا الموضوعات التى يكتبونها مثل **سولون** ، **وامبادوقليمى** ، **واكسينوفان** وغيرهم .

أما الرومان فكان ماهو شخصى فى الادب يستهويهم ، فازدهر ادب السيرة الذاتية ، وظهر منذ مطلع القرن الاول للمسيحية كتاب وشعراء يعرضون ذكرياتهم الخاصة مثل سيلا ، وقارون وغيرهما ، وانتشر فن الترجمة الذاتية فى العالم المسيحى ، **لأن الديانة المسيحية تدعو الى مراجعة الضمير** ، ومحاسبة النفس ، وتأمل الانسان لأفعاله ، ومن بين المحاولات المبكرة فى الترجمات الذاتية تنهض **«اعترافات»**

القديس اوغسطين ، معلما هاما فى فن الترجمة الذاتية ، وفاتحة طريق أمام غيره من الادباء لينهجوا نهجه فى تناول خفايا حياتهم الخاصة فى غير تحرج أو مواربة او اخفاء السقطات والزلات .

ثم جاءت « اعترافات » جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) فأضافت - وضوحا الى مميزات السيرة الذاتية ، وشاهدا على قدرة صاحبها وجرأته فى مواجهة الذات ، ثم ظهرت «اعترافات» دوماس دى كوينس ، وجورج مور ، وغيرهما .



م . نعيمه

وفى عهد الاصلاح الاوربى ظهر كثير من كتاب اليوميات والمذكرات ، وكانت بعض الزوجات يترجمن لحياتهن من خلال ترجمتهن لحياة أزواجهن مثل لوس ابسلى ، و مارجريت لوكاس .

واحتل ايفيلين وبيبس من بين كتاب اليوميات مكانة فريدة ، حيث عرض الاول حياته كسيد من سادة الريف عاش فى ظل تقاليد المجتمع الانجليزى ، أما الثانى فقد صور الحياة كما عاشها انسان من عامة الناس .

ولا ريب ان ادباءنا الرواد فى الأدب العربى الحديث ، قد اطلعوا على هذه الالوان من السيرالذاتية ، ولا سيما الادب « الاعترافى » وكان لهم فيه رأى ووجهة نظر تلقى ضوءا على مدى استجابتهم له او عزوفهم عنه .

فالأستاذ أحمد أمين يرى أن الكتاب قد اعتادوا ان يقصروا الاعترافات على المسائل الجنسية ، والمسئول عن حصر الكلمة بهذا المعنى « روسو » وامثاله ممن قيدوا هذه الاعترافات ، أما الكلمة نفسها فواسعة شاملة ، تشمل هذا النوع وغيره من الفضائل التى اكتسبها الانسان .

ويتفق فى هذا الرأى العقاد اذ يقول ان البعض يرون أن الاعتراف لن يكون اعترافا الا اذا كان اعترافا بأمر يغلب على الناس انكاره وكتمانه ، فلا يفهمون من الاعتراف الا انه اعلان لخبيئة فى النفس تشين صاحبها . ويرى أن الاعترافات اشتهرت فى الهياكل على عهد الحضارة البابلية باعتبار أن الذى يبوح بخطيئته يشفى من دائه الذى مصدره غضب الآلهة .

ويرى عبد الرحمن شكرى أنه ليس « فريضة » على صاحب الاعترافات ، ان يذكر كل نقائصه لأنه مهما بلغت صراحته فانه سيخفى نقائصه ومعايبه .

وظل أدبنا العربى الحديث زمنا مفتقرا الى الكتاب الذين يعرضون لحياتهم ، ويترجمون لذواتهم ، ولا يترددون فى الافضاء بأسرار حياتهم ، خيرها وشرها ، طيبها وخبيثها.

وكانت هنا عوامل متعددة متداخلة سياسية واقتصادية واجتماعية ودينية ، جعلتهم يحجمون عن ذلك . فالاستعمار بأشكاله المتعددة اتخذ من الشرق العربى مسرحا له ، فى ظل حكومات وحكام أبوا أن يكون للشعوب دستور ديمقراطى يعطى للفرد الثقة بنفسه . والحاكم متعال يرى نفسه الشخصية المحورية ذات السلطة حيث لا يزاحمه احد فى الحديث عن النفس . والجو الأرستقراطى والطبقى الذى ساد المجتمع لا يرحب بمواطن عادى يتكلم عن ذاته ، وضاعفت الطبقية من شك الناس بعضهم فى بعض . واستعان الاستعمار بحيله وألاعيبه على نشر الفتنة بين الناس ، والاستعانة بجماعة لتكشف أسرار جماعة اخرى ، او يتخذ عملاء ينقلون أسرار الناس وخباياهم . وقد اضطر هذا أفراد الشعب الى التخفى والتكتم واصطناع الحيل والحذر ، وربما كان هذا سببا فى الولع بالكناية فى الأدب العربى ، والافراط فى التورية ، والجناسات اللفظية التى تكفل اللباقة فى التعبير ، والاشارة والتلميح بدلا من الايضاح والتصريح . والمعتقدات الدينية تحض على عدم الجهر على الملأ بخطايا النفس وآثامها .

وعلى الرغم من هذه العوامل التى شكلت معوقات حالت دون ازدهار أدب السيرة الذاتية بالنسبة لما عداه من فنون الادب الاخرى ، فانه نتيجة لتأثير الأدب الغربى فى الأدب العربى الحديث ، راح بعض الادباء ينهجون نهج كتاب الاعترافات والذكريات واليوميات فى مواجهتهم لذواتهم ، وترجمتهم لحياتهم .

وكانوا يبدءون كتاباتهم فى الأغلب بكتابة مقدمة تبين مبررات سردهم لحياتهم ، والزوايا التى يتناولون منها هذه الحياة ، ومسوغات اقدامهم على مواجهة حقائقها وغرضها .

فيرى عبد الرحمن شكرى أن مبرره فى كتابة « اعترافاته » هو نشرها بين الناس لتكون عبرة لمن يعتبر .

ويرى **طه حسين** أنه يريد فى « **الأيام** » أن يروى لابنته قصة حياته فى بعض اطوارها لأنه يريد لها أن تعرفه فى هذه الأطوار لتدرك مدى ما بينها وبينه من فرق عندما كان فى مثل طورها الذى يحدثها عنه ، كما أنه يريد أن يطلع ابنه فى باريس على لون من ألوان الحياة فى مصر .

ويرى **سلامة موسى** ، أنه يهدف من كتابه « **تربية سلامة موسى** » أن يترجم سيرته ، ويدون التاريخ ، ويسوى حسابه مع المجتمع .

وأحمد أمين ، يقول انه يؤرخ لحياته فى كتابة « **حياته** » ليصور جانبا من جوانب جيله ، ونمطا من أنماط حياتهم .

وميخائيل نعيمة ، يقدم سيرته الذاتية فى كتابه « **سبعون** » ليقوم بسياحة فى الدنيا التى عاشها ، ويستجيب لفضول قرائه ، ليعرفوا التربة التى نبتت فيها أفكاره وتبلورت ، والعقبات التى واجهته وذللها .

أما توفيق الحكيم فهو فى « **سجن العمر** » يقول فى الصفحات الأولى « هذه الصفحات ليست مجرد سرد وتاريخ لحياة .. انها تعليل وتفسير لحياة » .

مواجهة غير مباشرة

ومن المحقق أن أدب السيرة الذاتية جذب انتباه ادبائنا ، لتميزه بالصراحة التى تزيل الحواجز بين الكاتب والقارىء ، ولم يكن ما يكتبه كتاب الغرب عن ذواتهم ، وما صادفوه فى حياتهم من أحداث ، أو اتصلوا بهم من شخصيات ، يقتصر على الترجمة الذاتية المباشرة ، بل كان بعضهم يعرض جوانب من حياتهم فى صور فنية أخرى متنوعة ، قد تكون مسرحية يستلهمون أحداثها وأبطالها من واقع حياتهم ، أو يسجلون بعض أطوار هذه الحياة وملابساتها فى اطار من الفن القصصى او المقالات . يقول **سومرست موم** ، « فى كتاباتى المختلفة ذكرت بطريقة أو باخرى ، ما حدث لى فى مراحل حياتى .. وهكذا امتزجت الحقيقة بالخيال فى انتاجى الأدبى » .

ووجد الأدباء الذين يميلون بطبيعتهم الى الحديث عن حياتهم فرصة مواتية ليعرضوها فيما يكتبونه من قصص ومقالات . وقد عرف عن ابراهيم عبد القادر **المازنى** ، ولعه الشديد بالحديث عن نفسه ، ولما كان حديث الكاتب عن نفسه حديثا مباشرا لم يؤلف بعد لدى القارىء العربى ، فقد وجد فى كتابة القصة والمقال مجالا ليعرض ما يميل الى عرضه عن شخصيته ، ويستلهم من أحداث حياته موضوعات لقصصه . ففى مقالات المازنى التى بدأ يكتبها منذ ضمور شبابه حتى وفاته ، ذكريات طفولته وصباه وشبابه ، وتصوير للبيئة التي نشأ فيها ، والحياة المصرية بتقاليدها وعاداتها ، كما عاشها ، وفى بعض قصصه لا سيما « **ابراهيم الكاتب** » و « **وابراهيم الثانى** » ، يمكن أن نقف على مقومات شخصيته . ولم يدع جانبا من حياته الا وعرضه ، وسبر أغوار نفسه ، وسجل تجاربه فى الحياة .

وفى بعض قصص الدكتور طه حسين نطلع على كثير من معالم البيئة الاجتماعية التى عايش أحداثها ، وأشخاصها فى قريته ، واثناء دراسته ؛ ففى « **أديب** » يسرد جانبا من حياته مع صديق ، ونتعرف من تحليل طه حسين لنفس هذا الصديق على آرائه نفسه فى مجتمع ذلك الحين ، وتطوره الفكرى فى هذه المرحلة المبكرة من حياته .

وفى « **شجرة البؤس** » نتعرف على جانب من الحياة التى انفعل بها طه حسين ، وفى هذه الحياة يعيش أشخاص عرفهم وقدمهم تارة فى بعض أعماله باعتبارهم **شخصيات** ثانوية ، ثم يعود ويتناولهم كشخصيات محورية ، وبقدر ما نقترب منهم من نفس المؤلف .

ويقدم توفيق الحكيم ، فى « **يوميات نائب فى الأرياف** » ، « **عودة الروح** » و « **من ذكريات الفن والقضاء** » ، صورا من الأجواء التى أحاطت به ، وعاشها عن قرب فى البيئة التى نشأ فيها بالريف المصرى ، وفى أحياء القاهرة .

وفى « **عصفور من الشرق** » يعرض لذاته ، وقد سافر الى فرنسا ، بكل ما يحمل فى أعماقه من مؤثرات بيئته الشرقية ، ليعيش وسط صراع فكرى فى أوربا .

وفى «**عودة الروح**» صور من صور الحياة فى حى«**السيدة زينب** » العريق ، حيث تشربت روحه منذ صباه بالروح المصرية الأصيلة .

وقيمة هذه الأعمال أنها تكشف طوايا ذاته ، وتقربنا من فكره ووجدانه ، لأنها لا تقف عند مجرد التعبير بل تتجاوزه الى التفسير ، والتفسير هو راى الكاتب وموقفه من الأحداث التىتقع فى بيئة تحيط به كما يقول فى «التعادلية».

وفى قصة « **سارة للعقاد** » لون آخر من ألوان المواجهة غير المباشرة لذاته ، حيث يطلعنا على قصة حب يعرض فيها بتركيز شديد حالة شك وريبة تملكت محب وأضفت على كل أطوار العلاقةبينه وبين محبوبته . و «سارة» تعد وثيقةسيرة ذاتية غير مباشرة لمنحى من مناحى شخصية « العقاد » المتعددة الجوانب ، تعين على رؤية قلبه عن قرب ، وتدنينا من خصائصه النفسية والمقالات التى كشفتعننفس كتابها ، وحققت مواجهة غير مباشرة بين الكاتب والقارىء هيأت الذوق الأدبى لاستساغه فن السيرة الذاتية التى يعد مواجهة مباشرة بين الأديب وقرائه .

مواجهة مباشرة

ان أوثق المصادر فى الاحاطة بسير الأدباء هو ما يكتبونه عن أنفسهم من مؤلفات تتضمن الافضاء بخبايا صدورهم ، ومكنونات نفوسهم ، وخبراتهم ، وآمالهم وآلامهم ، وما مر بهم من أحداث شكلت المعالم الأساسية فى حياتهم ، وكما

يقول الدكتور جونسون ، « ان حياة الانسان حين يكتبها بقلمه هى أحسن ما يكتب عنه » .

ولا مندوحة لصاحب السيرة الذاتية ، اذا اراد أن يوفر لها الصدق والموضوعية ، من أن يواجه نفسه مواجهة مباشرة ، دون هروب من الحقائق ، مهما كانت مرارتها ، أو تعمد المواربة على زلاته وهفواته ، وأن تنطوى على الدليل الواضح الذى يبين أن صاحبها يتحدث عن ذاته فى أقرب صورة من صور الحديث المباشر .

ولما كان القارىء العربى فى مطلع القرن العشرين لم يألف بعد هذا اللون من الفن الأدبى ، فان الأدباء لم يقدموا سيرهم الذاتية دفعة واحدة فى كتب ، بل نشروها أولا فى سلسلة مقالات بالمجلات ، مثل « اعترافات » عبد الرحمن شكرى التى نشرت مسلسلة فى « الجريدة » ، و « أيام » طه حسين فى « الهلال » ، « وتربية سلامة موسى » لسلامة موسى نشرت متفرقة فى «الهلال» ، و « المقتطف » و « المصور » و « أخبار اليوم » ، وعباس العقاد نشر **« أنا »** و **« حياة قلم »** فى « الهلال » و « والمصور » و « اثنين » و « القافلة » ، وأحمد أمين نشر جانبا من حياته فى « الرسالة » و «الثقافة» ، وكان نواة «حياتى».

وقد نشر عبد الرحمن شكرى فى « الجريدة » ما بين عامى ١٩٠٩ و ١٩١٣ ، مجموعة المقالات التى جمعها عام ١٩١٩ فى كتابه المسمى ب **« اعترافات »** عارضا لحياة انسان فى مختلف أطوار حياته ، ورمز اليه ب « م . ن » ، واجمع النقاد ، وعارفوه عن قرب أنه عبد الرحمن شكرى نفسه .

وتميزت هذه الاعترافات بأن صاحبها يشغله استبطان ذاته ، ويحتفل بالكشف عن طواياه ، أكثر من عرضه للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى فى ظلها تشكلت شخصيته وتأثرت .

وتكاد « الاعترافات » أن تكون مجموعة آراء وأفكار تعبر عن رأى صاحبها فى أطوار الحياة ، ويخص فيها بالتأمل الطفولة والمراهقة والشباب ، اذ يتكلم عنها بصفة عامة ، ثم يتحدث عن تجربته دون الدخول فى التفاصيل الجزئية . ولكن عبد الرحمن شكرى بهذه السيرة الذاتية يعد من الرواد فى هذا المجال الذين مهدوا لفن الترجمة الشخصية **« بمفهومه الحديث »** أن يأخذ طريقه على أقلام أدبائنا .

وعندما بدأ الدكتور طه حسين نشر الجزء الأول من الأيام بمجلة « الهلال » فى ديسمبر عام ١٩٢٦ ، شد انتباه القراء الى هذا الفن الذى عبر عن سيرته الذاتية ، فنشر الجزء الثانى فى أغسطس عام ١٩٣٩ ، وبهذين الجزءين احتل أدب السيرة الذاتية مكانه خليق أن يحققها صاحب « الأيام » لأى فن من فنون الأدب يتناوله بقلمه . ثم كتب فى آخر ساعة عام ١٩٥٤ عشرين فصلا يعرض فيها لفترة زمنية من حياته تمتد من ديسمبر ١٩٠٩ الى فبراير ١٩٦٢ ، وهى الفترة اللاحقة لما انتهت اليه « الأيام » بجزءيها ، قبل حصوله على شهادة الجامعة الأزهرية بعامين ، وجمعه بينها وبين الجامعة المصرية ، وأطلق على هذه الفصول **« مذكرات طه حسين »** ونشرت فى فبراير عام ١٩٦٧ .

وطه حسين فى « الأيام » يصف بيئة يفسرها بأنها « المكان الذى يأويه الانسان وكل ما يحيط به » ، وهذه البيئة ينطبق عليها قول « امه أنستازى » من أنها بمثابة جميع « المؤثرات » التى يتلقاها الفرد من بدء حياته الرحمية حتى الممات . فهى ليست قاصرة على المعنى الجغرافى والسكانى ، بل يدخل فيها جميع أنواع المؤثرات التى تمتد الى دائرة الحياة كلها ، ويخرج منها ما يوجد حول الفرد ، ولا يدخل فى خبرته ، وبذلك تكتسب البيئة معنى ديناميكيا .

وفى سيرة طه حسين الذاتية كشف عن المؤثرات البيئية وهى تأخذ طريقها الى دائرة خبرته الذاتية ، ابتداء من بيئته فى قريته ، الى بيئته فى القاهرة ، التى يقسمها الى ثلاثة أطوار ، من بيته الى الأزهر ، وفى صحن الأزهر ، وفى غرفته ، وكل طور من هذه الأطوار يطلق عليه بيئة ، يتلقى مؤثراتها الحسية والمعنوية وينقلها فى صدق وأمانة ، لا سيما ما استفاده من سكناه الربع حيث يقول عنه : **« على هذا الربع أقبل الصبى ، وفى هذه البيئة عاش . وأكبر الظن أن ما اكتسب فيهما من العلم بالحياة وشئونها والأحياء وأخلاقهم لم يكن أقل خطرا مما اكتسبه فى بيئته الأزهرية** .

ويلقى سلامة موسى فى مفتتح كتاب سيرته الذاتية الذى أطلق عليه **« تربية سلامة موسى »** الضوء على العصر الذى أحسن وطأته على نفسه بما اشتمل عليه من موروثات ، ومعالم من تراث القرن التاسع عشر ، وبعض القرون السابقة التى ظلت تعكس ظلها على المجتمع حتى الأربعينيات. ولعل محور سيرة سلامة موسى هو عرضه لتثقيف ذاته ، ذلك أنه كان يرى أن غاية الثقافة « أن تزيد الحياة وجدانا بأن تجعل مشكلات العالم هى مشكلاتنا الشخصية .. والرجل المثقف هو الذى يرتفع وجدانه الشخصى الى الوجدان العالمى » . ولذا فان مواجهة سلامة موسى الذاتية تعد مواجهة لأثر الثقافة فى نفسه ، وتقويمه لما وضعه لذاته من خطة لتحقيق أهداف التربية فى نفسه كما كان يراها ، وهذا ما يظهر من السؤال الذى وضعه لنفسه وقد بلغ الستين ، اذ يقول : « ماذا أخذنا من الماضى ، وماذا ننتظر من المستقبل ؟ » فيرى أنه استفاد من « جامعة » الكتب الانجليزية والفرنسية ، ومن سياحاته فى أوربا ، واختباراته الشخصية . ولذا فان سيرته هى متابعة هذه المؤثرات فى شخصيته .

وقد تيسر لأحمد أمين أن يواجه ذاته فى كتابه «حياتى» لأنه كما يقرر فى مقال له عنوانه **« حديث النفس »** اعتاد كل يوم أن يخلو الى نفسه لحظات ، يفكر فيما مر عليه من أحداث اليوم ، سواء منها ما ساء وما سر ، ولا يعد يوما ما لم يتمكن فيه من الخلوة سواء كان ذلك فى رحلته أو اقامته .

وقد ذكر فى مقال « **ستة أيام من حياتى** » هذه الأيام باعتبار أنها تشير الى اهم أحداث حياته ، وهى يوم تركه الكتاتيب ، ويوم دخوله مدرسة القضاء ، ويوم زواجه ، ويوم تعرفه بامرأة انجليزية عجوز وأخرى شابة ، ويوم سافر الى أوربا ، ويوم انتخب عميدا لكلية الاداب . وهذه الأيام يعود اليها تفصيلا فى سيرته الذاتية « حياتى » حيث يستهلها بتعميمات حول الوراثة والبيئة وأثرهما فى تكوين الشخصية ، مبينا ما ورثه من أبيه من عناد وقوة ارادة وجلد على العمل ، وصبر على الدرس ، وسرعة غضب ، وميل الى الحزن ، وكثرة تفكير فى العواقب ، وما ورثه عن أمه من سذاجة وعدم حرص على المال ، وحسن ظن بالناس ، وسرعة تحول من غضب الى هدوء . ويعرض لسماته المزاجية والخلقية ، فيرى أنه حيى ، خجول ، يغشى المجلس فيعثر فى مشيته ، يكره أن يشترك فى عزاء أو هناء ، يحب العزلة ، طموح ، قنوع ، شديد الخوف على سمعته الخلقية ، شجاع فى قول الحق والتزام الصدق .

وبهذه الشخصية واجه الحياة كما عرضها فى قصة حياته التى كانت مزيجا من سرد لا يتقيد بالتتابع الزمنى الى حد ما ، ويعتمد على توارد الخواطر وتداعيها ، وصلتها بالحادثة التى يرويها ؛ ويوميات سجلها فى الأماكن التى انتقل اليها داخل الوطن وخارجه .

ويعرض ميخائيل نعيمة سيرته الذاتية التى أطلق عليها « **سبعون** » لتعبر عن « حكاية عمر » فى ثلاثة أجزاء قسمها الى ثلاث مراحل ؛ الأولى تبدأ من عام ١٨٨٩ الى ١٩١١ وتحتوى طفولته وصباه ومطلع شبابه ، وتمتد من لبنان الى روسيا ثم العودة اليها ؛ والثانية تبدأ من عام ١٩١١ الى ١٩٣٢ حيث غادر لبنان الى أمريكا ، ثم الحياة فترة فى أوربا ، فالعودة الى أمريكا ، حتى يقرر العودة الى لبنان ، والثالثة تبدأ من عام ١٩٣٢ الى ١٩٥٩ حيث يقيم فى لبنان ، وبذلك تمتد حكاية العمر التى تشمل سبعين عاما لتضمها الأجزاء الثلاثة من عام ١٨٨٩ الى ١٩٥٩ . وفى ترجمة ميخائيل نعيمه لحياته مواجهة لذاته فى صدق وصراحة ، تجعلها حرية أن تتفوق على ما عداها من التراجم الذاتية العربية ، لأنه يفتح للقارىء نوافذ كثيرة يطل فيها على حياته فى صراحة لأن : « الصريح فى حياتك وحياتى يا قارئى ، هو ما تدعوه وأدعوه « أنا » . أما ما تبقى فرغوة فوق رغوة . و « أنا » هى النافذة التى تطل فيها على ذاتك ، وعلى الكون الذى لا وجود له الا فى ذاتك . فعلى قدر ما تتسع نافذتك أو تضيق يتسع الكون الذى يعيش فيه او يضيق » . ولذا فانه يواجه نفسه دون هروب من الحقائق التى عاشها فى حياته مهما كانت مرارة ذكرها على الانسان ، ويغوص أعماقه مسترجعا ما جاس فى صدره من انفعالات ، وصادف فؤاده من تحولات وتقلبات ، دون ما تردد فى الاعتراف ببعض ميوله التى سيطرت عليه ردحا من عمره ، وغلبته على أمره وكان لا مناص من الانصياع لها والاستسلام ، ويروى تأثير الهوى على وجدانه ، وكيف كان سلطانه على نفسه أقوى من سلطان مثله العليا عليه . فصور صراعه مع شهواته دون أن يظهر نفسه فى صورة الذى قدر على تطويعها فى سهولة ويسر ، ذلك ان « **أجمل ما فى حياة ميخائيل نعيمة هو صراعه المستتب على نفسه لينقيها من كل شائبه ، ويجعلها جميلة كالجمال الذى لمحه بخياله وبثه بسخاء فى سطوره** » كما قال عندما عرض لهذا الضرب من الصراع البشرى فى ترجمته لحياة جبران خليل جبران .

ومن ثمة يعترف بأنه استطاع القضاء على شهوة السلطان ، وشهوة المال ، وشهوة الشهرة ، وشهوة الجنس التى يقول عنها أننا ما ان نبلغ سن المراهقة حتى تجدنا فى صراع لا أمر ولا أقسى منه مع الطبيعة التى هى طبيعتنا ، أما شهوة الخلود فلم يقدر أن يتغلب عليها ، لأنها



ا . أمين

فى طبيعة الحياة التى فيها حياتنا ، والخلود الذى يعنيه ليس خلود الانسان فى أعماله ، بل فى روحه .

وسيرة ميخائيل نعيمة الذاتية ، تعتمد على السرد ، واليوميات التى سجلها فى روسيا باللغة الروسية ، وفى أمريكا ، ورسائل أصدقائه ومعجبيه . وقد ضمنها انطباعاته وذكرياته ومشاعره وأفكاره وهواجسه ووساوسه ، حينما عاد الى « بسكنتا » مسقط رأسه التى كان يتمنى وهو بعيد عنها أن يعود اليها فى « الشخروب » ناسكا ، يفكر ويتأمل ، ذلك أنه رأى أن بالتفكير والتأمل يستطيع الانسان

الوصول الى معرفة « أنا » ، لان« أنا » مرتبطة بكل ما ظهر وما خفى من الكون ، ومعرفتك « أنا » هيالمعرفة القصوى ، معرفة الكون .

ولذا فانه لم يخف على قارئه أمرا باعتباره سرا من الاسرار ، لانه يقول « أنا لست أعتقد ان فى الحياة الكبرى اسرارا . وعندما أبوح بسر لا أكشف أمرا مستورا بل اخبر عن امر مكشوف » ، و « حياة الانسان لا تبتدىء فى المهد ولا تنتهى فى اللحد وكل انسان على وجه الارض مات وعاد اليها ، وسيتكرر ذلك الى أن يتغلب على الشر الصادر من الجهل فلا يبقى له من حاجة الى الأرض ، فالحياة الأرضية بمثابة مدرسة ليس مدى الحياة المعلومة كافيا لانهائها ، والأستاذ الأكبر فى هذه المدرسة هو الاختبار الشخصى » .

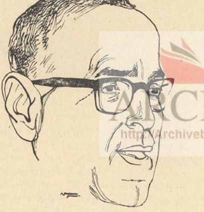
واذا كان ميخائيل نعيمة قد رأى أن معرفة الانسان لنفسه هى « المعرفة القصوى ، معرفة الكون » ، والسبيل الى هذه المعرفة « بالتفكير والتأمل » ، فان عباس العقاد قد اتفق معه فى أن الانسان لو «عرف نفسه لعرف كل شىء فى الأرض والسماء ، وفى الجهر والخفاء » ، ولكنه رأى أن السبيل الى هذه المعرفة هو « أن يعرف حدود نفسه حيث تلتقى بما حولها من الاحياء أو من الاشياء » .

ومن محاولته لمعرفة حدود نفسه تجمعت مجموعة مقالات كونت سيرته الذاتية فى كتابين ، الأول يتناول حياته الشخصية ، ويعرض صفاته ومقوماته ، ونشأته وتربيته البيئية ، ومن تأثر بهم من أساتذة وأصدقاء ، وأطلق عليه « أنا » حيث نلتقى فى صفحاته بالعقاد الانسان كما يعرف نفسه هو وحده ، لا كما يعرفه الناس ، والثانى أطلق عليه « حياة قلم » حيث تناول حياته الأدبية والسياسية والاجتماعية ، والأحداث التى خاض فيها قلمه معاركها .

وتمتاز سيرة العقاد الذاتية ، بأنها نابضة بالحياة والحركة ولا تعرض لانسان عاكف على الكتب فحسب ، منقطع عن الناس ، بدعوى أن الكتب تغنى عن تجارب الحياة ، ذلك أن الكتب فى رأيه لا تغنى عن تجارب الحياة ، ولا تغنى التجارب عن الكتب ، لأن الانسان فى حاجة الى قسط من التجربة لكى يفهم الكتب حق الفهم ، كما أن التجارب لا تغنى عن الكتب ، لأن الكتب هى تجارب آلاف من السنين فى مختلف الأمم والعصور ، ولا يمكن أن تبلغ تجربة الفرد الواحد أكثر من عشرات السنين .

والعقاد يستبطن ذاته فى يقظة ووعى لا يفلت منه أيا من التغيرات والتحولات التى تعتريه على مر السنين ، ويرى أن الزمن لا يغير من عناصر النفس الاصيلة ، ولا يزيد عليها ولا ينقصها ، والسن تعرفنا بمقادير العناصر ومواقعها ، وتنقلها من غليان مبهم الى استقرار واضح . واذا قدم العقاد للقارىء فى اعترافاته بعض خصائصه التى قد يظن أنها نقص فيه ، سارع مدافعا بحجة تلاحق القارىء لتزيل ماقد يتبادر الى ذهنه ، فاذا قال عن نفسه أنه عرف عنها الميل الى الانطواء ، قال أنه بحمد الله خال من العقد النفسية ، واذا اعترف بأنه من الزاهدين ، قرر أن زهده لا فضل له فيه لأنه لا يكلفه مشقة المغالبة والمقاومة .

وهكذا نجد أن مواجهة العقاد لذاته مواجهة انسان يشعر بالكمال ، وأن كل معركة خاضها قلمه كان حظه منها الانتصار ، وان الضعف الانسانى لم يعرف سبيله اليه . ذلك أنه عندما يكتب اعترافاته يرى أنها نوع من التعريف به ، لأنه يعترف بالخصائص النفسية التى تدل الناس على بعض الحقائق فى الطبيعة الانسانية ، وهى



ز . ن . محمود

أجدى من الاعتراف بالعيوب والخطايا التى يتشابه فيها أبناء آدم وحواء على السواء أو على مقربة .

فهل استطاع العقاد فى مواجهته الذاتية أن يقدم لنا نفسه ، وهل كان على يقين من معرفته بحدود نفسه وهو يكتب سيرته الذاتية ، يقول ان الانسان « يعرف نفسه بالتخمين لا بالتحقيق ، وأنه كثيرا ما يكون فى تخمينه عنها غريبا يبحث عن سر غريب ، ولا فرق فى هذا بين البحث عن أعمالنا والبحث عن أعمال غيرنا الا فى الدرجة والمقدار ، بحكم العادة والتكرار » .

أما الدكتور **زكى نجيب محمود** فقد اتخذ سبيله الى معـــــرفة النفس عبر ثلاثة شخوص تكون جوانب النفس الواحدة للمؤلف ، وعن طريقهم تحققت المواجهة المباشرة لذاته .

وهؤلاء الثلاثة يعبرون عن نفس واحـــدة متعـــددة الجوانب ، قد يعارض أو يوافق بعضهم بعضا ، ولكنهم متصلون اتصالا لا ينفصل ، اذ ليس الرجل رجلا واحدا ، ولكنه عدة رجال فى اهاب واحد . وهم أيضـا ، ظاهرهم اختلاف وأعماقهم اتفاق ، كأنهم ولدوا لأب واحـــد وأم واحدة ، ذلك أنه كما يقول المؤلف بعد الاجمال لوجهة نظره التى يعرض من خلالها ((**قصـــة نفس**)) التى هى نفسه ، « ضلال ليس بعده ضلال فى فهمنا لأنفسنا وفهمنا للناس ، أن نلتمس محورا واحـدا ندير حـــوله أحوال النفس جميعا ، فلكل نفس محاور عدة تدور حـــوله فى تصريفها لشئون حياتها .. » .

والشخوص الثلاثة الذين يلجأ المؤلف عبر عرضـــه لحياتهم ، والغوص فى طواياهم ، الى كشفه مغاليق نفسه ، وبسط دخائلها ، هم الراوى للقصة حسام الدين محمود ، والأحدب رياض عطا ، ومصطفى عبد البارى . ويستعين المؤلف بأكثر من طريقة ليستنتج القـارىء أنه ليس أمام شخوص متباعدين كما يقع فى الظن لأول وهلة ، ولكنهم متقاربون الى حد أنهم شخصية واحدة . فالقـرية التى ولد فيها حسام عندما يحدثنا عنها تفصيلا بما يجســم التعميم . ورأى حسام فى اللحظات التى تكون معـــالم حياتنا هو رأى رياض اذ يقول : « ليست اللحظات فى حياة الانسان كلها سواء من حيث فعلها فى توجيه الأحداث ، فمنها ماقد يمضى ولا أثر له ، ومنها ما يكون له من بعـد الأثر وعمقه ما يظل يؤثر فى مجرى الحياة الى ختامها .. » .

وبين الشخوص الثلاثة تشابه ، فلدى رياض وحسام اهتمام بناحية خاصة من الثقافة تدفعه الى تتبع مذاهب الفكر والأدب ، تتبعا يجنح نحو التجريد فى الفكرة والبعد عن التطبيق . وبين رياض ومصطفى شبه فى المزاج أهم ما يميزه نزوع نحو الثورة الفكرية دون مسايرتها بالتنفيذ. وثلاثتهم التقوا عند اساس واحد : هو التعلق بالبعيـــد المحال . وتتضح معالمهم من الأحداث فحسام أخلاق وقواعد، ومصطفى عقل ومنطق ، ورياض عاطفة وانفعـــال ، الأول مقيد بالواقع كما يقع ، مرفؤه موروث التقاليد ، والثانى مقيد باللفظ وما يعنى ولا يعنى ومرفؤه منطق العقـل ، والثالث خيالى ونزوات شعوره أعصى من أن يقيدها قيد .

أنفس ثلاثة يكمل بعضها بعضا فى وحدة ملتئمة ، وهى جوانب صاحب « قصة نفس » كشـــفها فى صراحة وجلاء اذ عرض المحاور التى تدور حولها فلا يكفى محور واحـــد ندير حوله كافة أحوال النفس .

و **توفيق الحكيم** يحاول أن يجد التعليل والتفســير لحياته فى مواجهته لذاته مواجهة مباشرة ، فيقول فى مفتتح صفحات « سجن العمر » : **((هذه الصفحات ليست مجرد تاريخ لحياة ، انها تعليل وتفسير لحياة))** . ومن تحليله لحياته يتضح له أنه لا يعيش حرا الا فى نسبة ضئيلة منها ، قضاها فى كفـاح وصراع ضـــد عوائق الأهل والمجتمع ، والنسبة الكبرى تشمل العناصر المتناقضة التى اودعت فى النطفة التى منها تكون ، فهو حر فى المكسوب ، سجين فى الموروث ، **((الانسان حر فى الفكر ، سجين فى الطبـع ، ولست أدرى أهى مجرد مصادفة أن أكتب عن تكوين الفكر فى ((زهرة العمر)) قبل أن أكتب عن تكوين الطبع فى ((سجن العمر)) ؟! ، ان زهرة عمرنا الفكر ، وسجن عمرنا الطبع)).**

ومن ثم فان « زهرة العمـر » ، و « سجن العمـر » يعتبران مؤلفين متكاملين لسيرة الحكيم الذاتية ، وتلقى « التعادلية » ضوءا على مذهبه فى الحياة والفن .

ففى « زهرة العمر » رسائل حقيقية « هى جزء منى ، وقطعة من حياتى » ، ويكاشف فى رسائله صديقه «أندريه» بسريرة نفســه ، والأحداث التى تصادفه فى فرنسا ، وبعد عودته الى مصر ، ولا يغفل ذكر لحظـــات الضعف التى أصابته و « لولا الضعف الانســـانى ما وجدت العواطف الانسانية الجميلة » ، ويعرض نفسه التى خلقت لتقرأ ، وتتذوق الفن ، ويعترف برغبته فى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس من أوضاع .

لقد عقد عزيمته على أن يشق طريقه فى الفن رغم كل الظروف التى أحاطت به ، وباسم الفن خاض معـــارك ضد المجتمع ، وضد كل العقبات التى كادت أن تعوقه عن تحقيق متطلباته ، وهذه الرسائل تكشف عن جهـــده فى تربيته الذاتية ، أى عن المكسوب فى شخصيته ؛ وفى «سجن العمر » يكشف عن صراعه مع الموروث فى كيانه . فيعرض للأجواء التى أحاطت به فى بيئته الأولى منـــذ مولده ، وصفات والديه ، وما أخذ منهما ، فوالده طيب نادر الشر، لكنه كثير الخبث قليل الصراحة ، ووالدته طيبة ، ولكن فيها روح الشر خصوصا مع المعتـدى ، لا تعرف الخبث اطلاقا ، صريحة صراحة متحدية ، : و « قد ورثت أنا من كل هذا بنسب متفاوتة » ، والسجن الذى يعيش فيـه « هذا السجن من وراثات كأنها الجدران ، هل كان من الممكن الخلاص منها ؟ حاولت كثيرا كما يحاول كل سجين أن يفلت ، ولكنى كنت كمن يتحرك فى أغلال أبدية » .

وكأن الحكيم فى مواجهته لذاته يريد أن يعرض أمامنا جهده الخلاق فى محاولته تفهم وتحليل مادة وجوده ، ليقف على طبيعتها ، وهو يصوغ منها الصورة التى أراد أن يكون عليها ، لأن الابداع والخلق أبرز سماته التى لم تفارقه فى كافة أطوار حياته ، وانعكست على حياته ذاتها ، فظـل يبحث عن « أسلوب حياته » و « توجيه حياته كما يريد »، فجاءت سيرته الذاتية جديرة أن تكون سيرة فنان أراد أن يبدع ذاته فنيا ، فلازم حياته القلق الذى تجلى فى سعيه نحو صياغة حياته كما أراد لها أن تكون ، فكان ما أراد .

ملامح مشتركة

أبان الأدباء فى ترجمتهم لحياتهم عن أثر البيئة والوراثة فى تكوين شخصيتهم ، وشغلت البيئة فى سير بعضهم جانبا هاما مثل طه حسين وسلامة موسى ، وتعادل الاهتمام فى عرض أثر الوراثة والبيئة فى « أنا » و « حياة قلم » للعقاد، و « حياتى » لأحمد أمين ، و « سبعون » لميخائيل نعيمة ، بينما أفرد توفيق الحكيم « سجن العمر » للافصاح عن أثر الوراثة فيه .

والانسان ابن الوراثة والبيئة معا ، وليست هناك وراثة بدون بيئة أو بيئة دون وراثة ، والوراثة استعدادات جسمية ونفسية ، والبيئة ظروف وعوامل خارجية تؤثر فى الفرد من بدء تكوينه الى آخر حياته بحيث تخرج منها العوامل البيئية التى تحيط بالفرد ولا تؤثر فيه .

وسير أدبائنا الذاتية تبين أن بيئتهم لم تكن قوة سلبية ، وأن العلاقة بينهم وبينها كانت تفاعلا وصراعا متصلا ، ونتاج هذا الصراع هو شخصية الأديب المتميزة بخصائصها الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية ، وهذه تمتزج فيها عوامل المكسوب والموروث . واشتراك أدبائنا أبناء الجيل الواحد أو الأجيال المتداخلة فى ملامح عامة ، أو تشابه فى بعض السمات لا ينفى التمايز بينهم ، لأن لكل منهم « أسلوب حياة » يميزه عن سواه فى تعامله الاجتماعى ، وحل مشاكله ...

وقد ركز بعض الأدباء على مرحلة الطفولة المتابعة لنشأة الأنماط السلوكية التى حددت موقفهم من أنفسهم ، ومن المجتمع ، هذه الأنماط التى تتكون نتيجة التفاعل بين القدرات الفطرية ، وبين المكتسبة ، أى نتيجة التفاعل بين الدوافع الأصلية التى تعين الطبيعة البشرية ، وبين مؤثرات البيئة .

وكذلك تفاوت أصحاب السير الذاتية فى تفسير حياتهم على ضوء طفولتهم ، مثل الدكتور زكى نجيب محمود الذى أعطى اهتماما كبيرا لها باعتبار أن العلاقة وثيقة بين خبرات الطفولة ، والأساليب السلوكية التى سيلجأ اليها الانسان فيما بعد ؛ وطه حسين وأحمد أمين يسهبان تفصيلا فى سرد أحداث طفولتهم . **ولا شك أن الاسراف البين فى تضخيم** مرحلة الطفولة على حساب مراحل الحياة الأخرى ، الى حد تجميد التاريخ ، ووقف الصيرورة فى الانسان يمثل اتجاها « **فرويديا** » يؤمن فى مبالغة بأهمية البحث عن علل السلوك فى الماضى البعيد حيث الطفولة المبكرة . وكان ميخائيل نعيمة صريحا فى عرضه لهفواته وزلاته ، بينما اهتم أغلب أدبائنا بعرض فتوحاتهم السياسية والاجتماعية وريادتهم الأدبية . ولكنهم جميعا ـ ماعدا ميخائيل نعيمة ـ يعترفون بشبابهم الجاد العابس ، فكانوا يتصفون بأنهم شيوخ وهم فى ريعان الشباب كالعقاد وأحمد أمين .

وهم جميعا انعزاليون انطوائيون لأسباب بعضها وراثى، وبعضها مكسوب .

وقل أن يشيروا الى أثر الجنس فى حياتهم الا بتحفظ شديد ، مع التهوين من شأنه ، وبيان سهولة التغلب عليه ، باستثناء ميخائيل نعيمة ، وتوفيق الحكيم .

ولقد كان لبعض أدبائنا رحلاتهم خارج وطنهم ، ولكنهم لم يؤخذوا بمظاهر الحضارة أيا كانت ، اذ كان شاغلهم تثقيف الذات والبحث عن الأسلوب الذى ينقلون عبره أفكارهم ، ولم يكن الأمر هينا من حيث عملية التثقيف ، واكتشاف الأسلوب ، والصراع مع المجتمع لتقبل الأفكار ، يقول جينو سفيرينى « **من الواضح أن الصراع بين الأديب (الفنان) والمجتمع ذا أهمية بالغة ، ولكن اذا كان عند الأديب مايقوله ، واذا أتيح له القول فى حرية ، فان الاتصال يمكن أن يتم دائما بين عالمه وعالم الآخرين** » .

والذى يولد هذا الصراع هو الجهد الذى يبذله الأديب فى تثقيف ذاته ، حتى تتحقق له الصلة بالمجتمع كاملة ، واذا فالتثقيف الذاتى يمثل الجانب المكتسب فى الشخصية الذى يستمد منه الأديب ابداعه ، الى جانب مايولد مزود به من موروثات خبرة أسلافه التى تشكل ماهو فطرى جمعى الى جانب المكسوب الشخصى . والتثقيف الذاتى الذى تضمنته سير الأدباء الذاتية ، يمثل استيعابهم للأعمال الأدبية والفنية والفكرية ، وبحثهم عن أسلوبهم .

وتظهرنا رسائل توفيق الحكيم فى « زهرة العمر » على معاناته فى البحث عن الأسلوب ، وصبره الطويل على القراءة ، يقول : « انى أطالع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة » ، « الأسلوب .. لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى انقضت فى ممارسته وقتا طويلا ؟ » .

ويهتف سلامة موسى وهو فى باريس : « انما قصدى ان أفهم ، أن أعرف كل شىء وآكل المعرفة أكلا » و « أنا أوثر أسلوب دارون ، أسلوب المنطق الصارم » .

وميخائيل نعيمة يقول : « أريد أن يكون لى فى النثر أسلوب مرن ، وشيق ، وفى الشعر عزوبة وسلاسة ، ولكن على أن أهيىء لعقلى الفتى المئونة الضرورية له الخبرة والمعرفة » .

ومن متابعة الثقافات المتنوعة ، استطاع هؤلاء الأدباء أن يبدعوا أعمالهم يقول **د . يوسف مراد** « ان لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا بدون أن تفقد روعتها » .

وسير أدبائنا الذاتية على قلتها ، قمينة أن تجذب الأقلام الى فن مواجهة الذات لتضيف اليه ـ ابداعا وبحثا ـ ما يهيىء لهذا الفن أن يزدهر فى أدبنا العربى الى جانب فنون الأدب الأخرى من قصة وشعر ومسرحية ومقال.

على بركات



صمويل بيكيت والفن الروائي

عرف صمويل بيكيت بأنه كاتب مسرحى ، وقد حظى بشهرة عالمية ذائعة الصيت فى هذا المجال . لكن القليلين هم الذين يعرفونه كاتبا روائيا ، بل وشاعرا أيضا حيث اصدر ديوانه « عظام الصدى » Echoe, s, bones . وعلى هذا فانه لا ينبغى التقليل من شأنه كروائى خاصة وأنه بدأ فى فجر حياته الفنية كاتبا روائيا قبل أن يتجه الى الكتابة للمسرح . والحق أنه ينبغى علينا الا نفصل بين بيكيت الروائى وبين بيكيت الكاتب المسرحى عند دراستنا له ، لأن هناك تشابها واضحا بينهما من حيث الشكل ، فهو فى كلتا الحالتين يتبع اسلوب « تيار الشعور » الذى تختفى منه قواعد الانشاء الداخلية : مثل وجود شخصيات متضحة الملامح والقسمات، وتلاحق الاحداث أو تسلسلها من الناحية الزمنية .

« رواياته الأولى »

وفى مطلع حياته الأدبية بدأ بيكيت بكتابة الرواية على النمط التقليدى الذى يتطلب بداية ووسطا ونهاية ، كما يتسم بتسلسل الاحداث وخلق شخصيات روائية واضحة .

وتشمل هذه المرحلة التقليدية اعماله التى كتبها بالانجليزية وهى «وخزات أكثر منها ركلات » و « مورفى » Murphy و « وات » Watt ويمكننا اعتبار « وات » مرحلة انتقالية تحمل بعض سمات الادب التقليدى المميزة للمرحلة الاولى عنده مع وجود بعض سمات المرحلة الثانية .. مرحلة « تيار الشعور » فى الوقت نفسه . وحقيقة الحال تثبت أن تيار الشعور هذا لا يعد جديدا فى عالم الأدب ، فقد سبقت بيكيت اليه فرجينيا وولف وجيمس جويس من بعدها .

ويلاحظ أن بيكيت الفنان ليس الا انعكاسا لبيكيت الانسان نظرا لأنه يكتب لذاته المتفردة فى المقام الأول قبل أن يكتب للناس ، فهو يعبر عن تجربة باطنية عميقة أشبه بالتجربة الصوفية ، كما يعبر عن احساسه الفاجع بالعدم الذى يتحكم فى مقدرات عالمنا هذا . ولهذا يجلل عباراته فى بعض الأحيان ضباب كثيف من الغموض . ولعل هذا ما يدفع بيكيت الى القول بأن الكلمات تبدو عاجزة عن التعبير عما يمور بأعماق نفسه ، ويضرب بيكيت مثالا لهذا بالتجربة الصوفية ، حيث يصبح الانسان فيها « انسانا يضنيه الفكر ويعروه الخوف » – كما يقول صلاح عبد الصبور على لسان الحلاج – حيث نجد ان القلب حين فاض وعربد لم يستطع اللفظ التعبير .

ثلاثيته : أشهر أعماله الأدبية

وقد ترك بيكيت مسقط رأسه ايرلندا ، حيث ارتحل الى باريس التى تعلم فيها ومكث بها حتى الآن. ومن المعروف أن معظم أعماله الشهيرة قد كتبت باللغة الفرنسية ثم قام بترجمتها الى الانجليزية بعد ذلك ، **وأشهر أعماله الأدبية ثلاثيته المعروفة التى تتضمن ثلاث روايات هى : «مالوى» (١٩٥١) و « مالون يموت » (١٩٥١) و « الشىء الذى لا يمكن تسميته » (١٩٥٣) . وقد غمرت شهرته آفاق الحياة الأدبية العالمية عندما أصدر مسرحيته الذائعة الصيت « فى انتظار جودو »** Waiting For Godot (١٩٥٢) .

شخصيات « مالون يموت »

ويمكن لمن يتعمق تحليل شخصيات « مالون يموت » أن يستشف أى رعب كاسح وأى قلق نفسى عارم ينتابان معظم هذه الشخصيات . لكن هذا الرعب وذاك القلق لا يمكن وصفهما أو التعبير عنهما بوضوح ، **فليس فى مقدور هذه الشخصيات أن تستبين أبعادها أو أن تجد لنفسها مخرجا مما يكربها ويؤزمها . انها تعيش فى عالم يغشاه اليأس ويبسط الخوف جناحيه عليه منذرا بهزيمة الانسان فى صراعه ضد العدم ، وهناك حقيقة جلية أجمع عليها عديد من النقاد الذين اهتموا بدراسة أعمال بيكيت .. هذه الحقيقة تتمثل فى أن شخصياته تبدو شخصيات عاجزة ليس فى مقدورها تحقيق أى شىء ،** فهناك – مثلا – شخصية الكسيح وشخصية الأعرج ، بل ان هذه الشخصيات لا تستطيع – فى بعض الأحيان – الا أن تزحف على الأرض فى انكسار واحساس بالمهانة بالغين . وهذه الشخصيات تعين بيكيت – بطبيعة الحال – على تصوير مدى يأس الانسان وانسحاقه فى عالم مضطرب لا ثقة فيه ولا أمان للنفوس . فنحن نجد أن « ميرفى » يعيش فى مستشفى للأمراض العقلية الى أن يقضى نحبه داخلها ، كما نجد « بلاكوا » – فى « وخزات أكثر منها ركلات » – شخصا لا يستطيع تحريك قدميه اللتين انتشرت فيهما البثور الا بصعوبة بالغة ، وتضم هذه القائمة « مولوى » وهو امرؤ متشرد طاعن فى السن ، أعرج .. تنتهى حياته دون أن يدرك من أين جاء ؟ وفيم لأى مصير ؟ وأين ينتهى به التطواف ؟! وعندما نتأمل الجزء الثانى من الثلاثية الشهيرة .. « مالون يموت » نجد أن مالون يعد صورة أخرى من شخصيات « مولوى – وموران » ، ففى الجزء الأول من ثلاثية بيكيت نجد الكاتب فى رحلة عبر « الأرض الخراب » وهو – فى هذه المرحلة الأولية من هذه الرحلة – يحس بشىء من الأمل حيث تتاح له فرصة الخلاص من هذا الفرار وتحويل تجربته فى رحلته الى كلمات معبرة ، لكننا نجد الكاتب – فى الجزء الثانى من الثلاثية – يحاول التعبير عن تجربته فى نفس الرحلة ، كما نجد أن مالون أقرب الى هاوية العدم من مولوى ، حيث تنتهى الرواية بموت مالون . لكن من يكون مالون هذا ؟! انه رجل مسن يحتضر ، لكننا لا نعرف ان كان يحتضر فى مستشفى عام او فى مصحة عقلية. انه يشغل غرفة ضيقة مظلمة ولا يستطيع أن يفرق بين الليل والنهار ، حيث لا توجد أية علامات يستطيع بواسطتها أن يدرك كم من الوقت يمر . انه لا يذكر الأحداث التى مرت به ولا كيفية مجيئه الى هذه الغرفة ، لهذا فاننا نجده يقول: « لست أدرى كيف جئت ها هنا ؟ ربما جئت فى عربة اسعاف أو فى أية عربة اخرى غيرها .. لقد وجدت نفسى راقدا فى هذا السرير . قد أكون فقدت وعيى وادراكى ، لكن ما أغرب أن تغرب عن ذاكرتى الأحداث التى عشتها قبل أن أحس بهذا الاغماء .. لقد صارت هذه الأحداث كأن لم تكن .. لكن من منا لم يعان من جراء هذا الشعور .. انه شىء طبيعى بعد الافراط فى الشراب» . ويحاول مالون أن يشغل نفسه بسرد ثلاث قصص.. الأولى قصة رجل وامرأة ، والثانية عن العصافير ، والثالثة تتحدث عن الصخور . القصة الأولى عن شخص يدعى سابسكوت ينحدر من عائلة فقيرة ، وبالرغم من اخفاقه فى دراسته الا أن والديه لم يستطيعا منع نفسيهما من تخيله طبيبا أو محاميا . وفى الرابعة عشر من عمره ، وكان يمتاز بضخامة رأسه – فشل المعلمون فى حشو رأسه بأية

معلومات !! ويتغير اسم سابسكوت - خلال الرواية - ليصبح «ماكمان» وقد فسر البعض هذا على أن المقصود بهذه التسمية (ابن الانسان) ، **وهناك تركيز شديد على مالون نفسه وليس على ماكمان الذى يشغل حيزا كبيرا من الرواية ، فان مالون لا ينسق قصته وفقا للترتيب الزمنى ، ولا يذكر كثيرا الأحداث التى عاشها ماكمان ويترك له ثغرات من خلالها يستطيع أن يبين مدى التدهور الذى يطرأ عليه باستمرار.. هذا التدهور الذى جعله يترك الأحداث دون أن يستكملها لدرجة أنه يتوقف عند منتصف الجملة !** انه يعلق على هذا التدهور قائلا : « ان جسدى متعب ، ويوما بعد يوم أشعر بثقله على الفراش .. ليس من حركة هنا وليس من صوت .. لا شىء غير صوت أنفاسى الذى يملأ الغرفة فى الزفير وفى الشهيق .. انى لا أبصر شيئا فى هذه الغرفة المتشحة بالظلام ، وليس فى مقدورى غير أن أغمض عينى لتختلط الكلمات بالتخيلات وتمر تباعا أمام عينى ثم تتوافق وتتنافر .. تظهر ثم تختفى.. وهكذا بلا نهاية » . لقد نقل ماكمان الى المستشفى ذات يوم وهو لا يدرى كيف جاء اليها أو كم من الوقت مر عليه فيها ، ذلك لأنه لا يستطيع ان يربط مابين الماضى والحاضر . **ان عالمه منحصر فى هذه الغرفة الكئيبة حيث يقضى وقته متأملا ممتلكاته التى تتمثل فى قبعته القديمة وعصاه التى تعد همزة الوصل بينه وبين أركان الغرفة ، فهو يستعملها فى جذب مائدة الطعام اليه أو فى البحث عن مفكرته التى يبثها كل ما تهجس به نفسه ،** ولذا فانه لا يستطيع أن يبعدها عنه ، بل انه يخفيها بين طيات فراشه خشية أن يطلع عليها أحد . وهناك عائلة لامبرت المكونة من الأبوين وفتاة وفتى .. الأب يعمل جزارا ، وكان ماكمان يلجأ الى المزرعة التى تمتلكها هذه العائلة هربا من مواجهة والديه ولكى يمارس فى الوقت عينه هوايته الوحيدة .. الاستلقاء وتأمل الطبيعة والطيور .. وقد حاول أن يقوم بأى عمل له جدواه وقيمته ، لكن محاولته ذهبت أدراج الرياح ، وكان مصيره الهرب الى الظلام للاحتماء به من ملاقاة النهار . انه يقول : **« قذفت الى عالم صاخب.. بدون ارادة .. وكلت خطاى من السير فيه بلا مأرب .. لماذا أتيت ؟ وماذا أفيد من المكث فيك أيا عالمى؟!»**

ويقضى ماكمان وقته فى سرد خواطره وما يجيش به صدره ، وما تهجس به ذاته الواعية وذاته اللاواعية على حد سواء ، مما أدى الى اختلاط الحقيقة بالخيال ، بحيث لا نعلم أين يبدأ الخيال أو أين تنتهى الحقيقة ؟ وهذا هو اسلوب « تيار الشعور » الذى اعتمد عليه بيكيت فى روايته هذه . والحق أن ماكمان يعيش فى عزلة قاسية ، فليست هناك أية علاقة تربطه بأى انسان آخر ، فيما عدا علاقته الوحيدة بحارسته « مول » التى يرتبط معها بعلاقات شاذة تنتهى بموتها ، ويظل هو من بعدها وحيدا حتى يقضى نحبه . وبالرغم من عذابه الجسدى والروحى معا ، الا أن هذا العبقرى المجنون لم يكن يكف اطلاقا عن البحث الدائم فى محاولة ادراك كنه هذا العدم .. الخواء اللانهائى الذى أتى على حياته فحطمها تماما. **والحق أن معظم شخصيات بيكيت تردد دوما سؤالا واحدا طوال الرواية : « ما النفس اذا ما نزعنا عن الوجود الانسانى كل عرض زائل؟ وما جدوى الحياة اذا كان الانسان يظل شريدا فى هذا العالم ؟ ان كل الأشياء لا تعدو أن تكون أصفارا » .**

اختلاف النقاد حول أدب بيكيت

وقد اختلف النقاد حول قضية تأثر صمويل بيكيت بجيمس جويس، وهل هذا يتضح فى رواياته التى كتبها بالانجليزية مباشرة أم يتضح فى تلك التى كتبها بالفرنسية . وذهب نقاد آخرون الى أن روايات بيكيت لا تزيد عن كونها مزيجا من جيمس جويس ومارسيل بروست ، فقد أخذ عن جويس روح الدعابة واهمية التركيز الشديد على الأشياء التى يصورها ، كما أنه مدين لجويس من ناحية احساسه بالمكان الذى تحاول شخصيات رواياته أن تبحث عن نفسها فيه . وقد أخذ عن بروست - ضمن ما أخذ عنه - رفض الاعتبارات الأخلاقية فى الأدب والايمان العميق بمأساوية الحياة الانسانية ، فالانسان يكفر عن خطيئة ميلاده فى هذه الحياة الجهمة . **وفى راى بيكيت أن الانسان عليه أن يسعى فى الحياة دون أن يعرف لذلك سببا ، وأن الله وحده الذى يعلم ما غاية هذا السعى المعذب . وبالرغم** من **انتقاده للمفاهيم الدينية الا أن** فكرة **الخلاص تبرز فى رواياته بشكل** جلى **واضح ، ذلك أن مأساة** شخصيات **بيكيت تتلخص فى أنها** تبحث **عن الخلاص ولكنها لا تجده** فى **نهاية الأمر بعد أن ينهكها التجوال** وتحس **أن الليل يطمن الرؤى بمدية الكآبة .. تلك الكآبة المتولدة من الشعور بالعبث** . وبالرغم من التشاؤم القاتم فى روايات بيكيت الا أننا نجده يتمتع بروح فكاهية ساخرة .. تشهد بهذا موهبته الكوميدية فى مسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » فبرغم الرعب القاتل الذى يتغلغل فى جو هذه المسرحية وبرغم اليأس الأسود المسيطر على شخصياتها الا أن المتفرج أو القارىء لا يملك الا أن يستغرق فى الضحك على مافى ثناياها من مواقف كوميدية . ومع هذا فقد علق أحد النقاد قائلا ان بيكيت يريد منا ان نضحك من خواء الوجود ومن بشاعته ومن اصرار بيكيت على ابراز خواء الوجود الانسانى متكئا على أنه ليس ثمة شىء أكثر حقيقة من العدم .

سميرة سليمان حافظ

موريس فلامنك

بين الوحشية والمعاصرة

زينب عبد العزيز



VILLAGE STREET – Photo Hazan

« الحياة هى خير نموذج للفنان ، لكنه لا ينبغى الخلط بين الخضوع لها والسيطرة عليها » ..

ولم تتغير عقيدة فلامنك هذه ، بل ظلت تحدد معالم سيره فى الحياة .. تلك الحياة الطاحنة التى لم يخضع لها وانما حاول السيطرة عليها وعلى متناقضاتها . فلم تكن سنوات مولده تمهد أمامه اى طريق للعيش أو للابداع الفنى ، اذ كانت فترة تتطاحن فيها المذاهب والاتجاهات بين تراث الماضى وانبثاقات المستقبل ..

نظرة على حياته

ولد موريس فلامنك فى الرابع من ابريل عام ١٨٧٦ بباريس وفى أشهر أسواقها : فى حى « الهال » ، عن أب هولاندى وأم فرنسية من مقاطعة « اللورين » . وتوفى فجأة ، فى بضعة ثوان وهو بكامل قواه العقلية خلال شتاء ١٩٥٨ ـ أى بعد حياة خصبة ، امتدت ٨٢ سنة ، مليئة بالتجارب وبالأعمال الفنية والادبية . وكثيرا ما كان يردد أى يكتب لمن يراسلهم قائلا : « اننى مولود فى عالم الموسيقى » . وذلك لأن والديه كانا يمارسانها سويا ، يجيدان العزف على الكمان والبيانو ، كما كانا يقومان بتدريسهما . وقد برع فلامنك فى العزف على الكمان ، وكثيرا ما اشترك بعزفه فى أشهر الحانات الباريسية ـ تلك الحانات التى كانت بمثابة العصر الذهبى « للميوزكهول » آنذاك .

ويقول المؤلف ـ مارسل سوفاج ـ أن فلامنك كان فى الواقع من أولئك الرجال الذين يمكن القول بأنهم «أوركسترا» فى حد ذاتهم . أى أنه كان متعدد الجوانب الفنية . فالى جانب براعته فى عالم الموسيقى والفن والادب ، كان رجلا عصاميا ، له مقدرة فريدة ومواهب متعددة . وقد استغل قوته الجسمانية ، غير العادية ، فى الرياضة وخاصة فى ركوب الدراجات والسباق بها .. أما ذكاؤه وفضوله الاتفاق اللذان لا حد لهما ، فكثيرا ما كانا يثيران دهشة أصدقائه امثال « أبو لينير » و « دوهامل » و « موديليانى » . اما طابعه العنيف وأحكامه القاطعة فكثيرا ما كانت تثير العواصف من حوله ..

ثم ينتقل المؤلف بعد هذا العرض الموجز الى قصة حياة فلامنك ، تلك القصة التى يعتبرها « مارسل سوفاج » من أعمق القصص الانسانية وأغناها وأكثرها غرابة . وعلى الرغم من أن لم يتعرض لتفاصيلها المتعددة فانه يقدمها أولا كقصة انسان وحيد ، لا طبقة له فى مجتمعه وان اعتبره البعض بورجوازيا كبيرا رغما عنه . ثم ينتقل الى أهم وابرز **صفة فى هذا الفنان ، ألا وهى انه ممثل بارع ، ضخم ، يخلق الأدوار التى يقوم بادائها والأساطير التى يحياها ويشكلها كيفما شاء . وقد ظل هذا طابعه حتى مماته ، وهذا سر صعوبة الكتابة عنه ، اذ يجب على من يجازف بمثل هذه المهمة ، أن يبحث عن الانسان أولا .. أن يبحث عن شخصيته الحقيقية تحت كل الأقنعة التى اختفى وراءها بسخرية بارعة . ثم يقدم المؤلف هذه القصة الانسانية فى ايجاز قبل أن يتعرض للجانب الابداعى ولمكانة فلامنك فى عالم الفن .**

لقد ترك فلامنك عائلته عام ١٨٩٢ ـ أى حينما كان فى السادسة عشر من عمره ـ ليعيش على نفقته الخاصة ووفقا لأهوائه فى بلدة « شاتو » ، الواقعة على نهر السين بجوار « فرساى » . وقد كان يتعيش بالعزف على الكمان فى الحانات الليلية وفى المقاهى وبكتابة المقالات الصحفية . وهناك أيضا راح يرسم تلقائيا وفى حرية تامة . غير مرتبط بأية تعاليم مدرسية . وبعد ذلك بعامين ، تزوج للمرة الأولى وأنجب ثلاث بنات . وفى عام ١٩٠٠ ، على وجه التحديد ، التقى بالرسام « أندرية ديران » وتقاسم مرسمه . أما أول كتاب له فقد ظهر بعد ذلك بعامين ، أى فى سنة ١٩٠٢ . وهى قصة انسانية كتبها بالاشتراك مع « سرنادا » بعنوان « من مضجع الى آخر » ، وقام زميله الفنان « ديران » برسم لوحة الغلاف .

قاعة الحوشيين

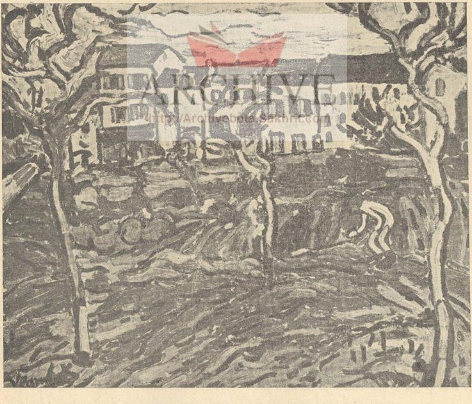
وفى سنة ١٩٠٥ ، أى بعد عامين من ظهور المذهب الحوشى ، زاره « هنرى ماتيس » فى مرسمه ، وسرعان ما طلب منه ومن زميله أن يشتركا بلوحاتهما فى صالون الخريف الحادى والعشرين . وقد أطلق « ماتيس » على القاعة التى بها أعمال ضيفيه « قاعة الحوشيين » . وتلى هذا المعرض فى عام ١٩٠٨ أى بعد انتهاء الموجة الحوشية ـ معرضا فى « شاتو » وفيما بين أعوام ١٩١٠ و ١٩١٤ ، **وحينما كان المذهب التكعيبى ما زال يتخبط ، حاول فلامنك السير مع التكعيبيين ، لكنه لم يستمر معهم لعدم استساغته هذا المذهب . ذلك لأنه كان يراه معتمدا على العقل والحساب أكثر من اعتماده على التلقائية التى كان يؤمن بها دواما .. ثم دخل الخدمة العسكرية أثناء الحرب .**

وفى عام ١٩٢٥ ترك فلامنك باريس وضواحيها ليستقر نهائيا فى « تورييلير » ، حيث تزوج للمرة الثانية وأنجب طفلين . ثم اشترى ضيعة ريفية استقر بها مع زوجته وبناته الخمس . أما الدراجة ، وهوايته الرياضة المفضلة ، فقد استبدل بها السيارة التى راح ينطلق بها بسرعة جنونية . **وابتداء من عام ١٩٢٩ وحتى عام ١٩٥٦ ، توالت معارضه الفنية فى مختلف العواصم والبلدان : باريس ، نيويورك ، فينسيا ، لندن ، هولانده وجينيف**

وفى نفس هذه المدة توالى ظهور مؤلفاته الروائية والنقدية . ومنها : « المنحنى الخطر » و « الطريق الذى لا يؤدى الى شىء » ، و « البطن المفتوحة » و « الرأس التائهة » . وقد ظهر الكتاب الأخير قبل وفاته بعام تقريبا ، خلال المعرض الاجمالى الذى ضم مختلف حياته الفنية .

ويصف « ريمون ناسنتا » — الذى قدم للكتاب — هذا المعرض قائلا : « كان الافتتاح فى صباح الثالث والعشرين من شهر مارس عام ١٩٥٦ بقاعة « شاربنتييه » . ولم يحضره سوى بعض أصدقاء الفنان القدامى وعدد من الذين يعدون أعمالا فنية عن حياته ، مثل « ماريان أوزوالد » الذى أخرج فيلما سينمائيا عن أعماله ، وذلك بخلاف عديد من مصورى التليفزيون والصحافة والاذاعة ومقدمى البرامج . وقد سلط الجميع فتحات عدساتهم وانتباههم عند قدوم فلامنك .. أما الجمهور ، فقد كان مدعوا بعد ظهر ذلك اليوم .

« وقد ظهر فلامنك فى الساعة الحادية عشر ، بصحبة زوجته وابنتيه الأخيرتين . كان ضخما ، جبار الهيئة كالكتلة الشامخة ، يرتدى قبعة داكنة بينما أحاط عنقه بوشاح أحمر كبير .. هكذا بدا فلامنك الحوشى ، المواظب على مواعيده حتى فى سن الثمانين ! لقد أتى ليعيش لحظات بين مختلف مراحل كل حياته الفنية ... جال ببطء شديد فى قاعة الشرف الكبرى يتفقد أعماله وكأنه يكتشفها من جديد ، اذ كانت هناك لوحات لم يرها منذ



الطبيعة فى لوحات فلامنك

اكثر من خمسين عاما . ثم هز رأسه وهو يتمتم : « أعتقد انها سوف تصمد للزمن » ..

ثم يستعرض المؤلف كيف مر فلامنك من العصر الحوشى الى منتصف القـــرن العشرين ، وكيف انتقلت ألوانه من الأحمر الزاهى الى الغيوم المعتمة الغارقة فى الضوء ، وكيف أن هناك فى جميع مراحله اللونية ، حيوية دائمة وحاجة ملحة الى الحياة المتكاملة ، ومقدرة راسخة تؤكد وجود أحد دعائم الفن الحديث ــ تلك الدعامة التى كان يتصارع فيها شغفه بالطبيعة الخلابة مع رغبته فى التعبير التلقــائى عن الذات الدفينة ..

وعلى حد قول « ديران » ، كان فلامنك أكثر الرسامين حبا للرسم ، وكثيرا ما كان يردد هذا القول الســاخر : « أن النظريات فى الفن لها نفس أهميـــــة الروشتات فى الطب .. لكى تصدقها ، لابد وأن تكون مريضا » ! .. وفى الواقع ، لقد عرف ذلك الفنان الذى سخر من المذاهب ومن النظريات كيف يختار من الحياة ما يناسب التعبير الفنى عن مشاعره . اذ يؤكد المؤلف أن الفن بالنسبة له ليس أداة لتوصيل الأفكار والشعارات ، وانما هو وسيلة تعبير تخاطب العين مباشرة لتهز أعماق النفس . وكثيرا ماكان يهزأ من الفن العقيم غير القادر على التعبير الا باللجوء الى النظريات والسفسطة . فعلى الرغم من أنه كان يخفى تحت مظهره الجاف طيبة قلب وخجلا لا حد لهما ، الا أن موجات الموضة التى تعترى الثقـــافة والفن كانت تثيره وتستفزه الى ابعد الحدود ..

أعمال فلامنك

أما تقييم أعماله من حيث الأسلوب والتأثر بالفنانين الســابقين له ، فيقول المؤلف أن فلامنك يجمع مابين « فان جوخ » و « سيزان » . أو أن أعمـــاله هى بمثابة ادماج لأعمال هذين الفنــانين معــا ، ولو انه ظل حوشيا طوال حياته .

ومن غرابة القدر أن يموت هذا الفنان المارد فجأة ، وسط الحقول التى أحبها ، بضربة صــاعقة ! وكان ذلك بعد معرضه الأخير ، الذى ضم كل مراحله ، بنحو ثلاثين شهرا . وعند الغروب ، حمله أصدقاؤه الفلاحون الى باطن الأرض ، وامتدت فوقه تلك السماء الرحبة التى تفترش كل لوحاته بغيومها الملبدة حتى وأن كان الجو صحوا ! ..

أساتذته المباشرون

أما أساتذته المباشرون ، أو الذين علموه مبادىء الفن أو جانبه التكنيكى ، حــوالى عام ١٨٨٩ ــ ١٨٩٠ ، فلم يكونا سوى « روبيشون » ، وهو أحــد أعضاء جمعيـــة الرسامين الفرنسيين ، وشخص آخــر ، لم يذكر المؤلف اسمه ، وكان أحد صانعى حلى الجيــاد ! .. كما كان فلامنك يبغض المتاحف والأكاديميات والمدارس . ومع ذلك ، فقد كان يتردد بين الحين والآخــر على متحف اللوفر . وفجأة كتب يقول :

« كنت فى الثالثة والعشرين من عمرى عندما وجدت نفسى أمام « كلودمونيه » لأول مرة .. وشعرت بأننى طفل صغير ، ولم أجد الكلمات لأعبر له بها عن مدى اعجابى به».. وذلك ماحدث له أيضا عندما التقى « بأوكتاف ميربو » بعد بضعة أعوام .

وقد أغفل النقاد هذا التصريح ، رغم أنه يحدد كيف أن كلا من « مونيه » و « ميربو » أثرا على اتجاه فلامنك الفنى وعلى أسلوبه فى بداية حياته . لكن هذا التأثير لم يكن بالقوة التى تركهـــا « فان جوخ » فى أعمـــاقه . اذ كتب فلامنك يوم شاهد معرضه وانفعل بكل ما تحمله ألوانه العنيفة من شحنات ومن معان يقول : « فى ذلك اليوم ، أحببت فان جوخ أكثر مما أحب أبى » .. ويرتكن المؤلف الى هذا التصريح ليشرح معنى الحوار الخاطف الذى دار بين « أندريه ديران » و « موريس فلامنك » . اذ سأل أندريه موريس : ــ

ــ كيف يمكنك التصوير والشمس تلفح وجهك بهذا الشكل ؟

فأجاب موريس :

ــ وكيف يمكننى التعبير عن الشمس بغير ذلك ؟!

وفى الواقع ، كان فلامنك يحــاول سلب الشمس حرارتها ونيرانها وبريقها ليضعهــا مجتمعة فى لوحاته . اذ كانت كل المسألة التى تعنيه آنذاك هى كيفيـــة التعبير باللون الصافى ــ دون خلطه بأى لون آخر ــ عن هذه الحيوية الصاخبة والمتأججة .. وقــد كان الصراع بين فلامنك الشاب وبين الشمس المتوهجة بمثابة معــركة حوشية عنيفة ..

ثم يتابع المؤلف تطور فلامنك الفنى حتى يصل الى « سيزان » ، الذى يعتبرونه المنبع الأساسى لكل الحوشيين وان رغبوا فى الا يكون لهم أى منبع أو أى مصدر الهام .. لكن كلا منهم قد تأثر به بطريقته الخاصـــة ووفقا لآرائه واحلامه . وهكذا تخلى الموضوع وعنصر الرسم عن قيمتيهما التقليديتين واحتل اللون المكانة الرئيسية . كما لم يعد الفنان يبحث عن التوازن بين الأشكال (الفورم) وانما بين الكتل اللونية فى حد ذاتها .

مشقة البحث عن أسلوب

وكان فلامنـــك مازال يبحث ــ حتى عام ١٩١٤ عن أسلوبه الخاص الذى سرعان ماوجده وفرضه بأعماله وطوره فى أوسع صوره : لقد تجرأ فلامنك واستعمل اللون الأسود صراحة ــ ذلك اللون الذى كانت تحذر منه كل المذاهب من قبل ! ومثلما كان الجند يتصارعون فى الميدان ، كان هو يتصارع مع ألوانه .. فكل الجانب المعتم فى أعماله يرجع الى هذا الصراع ، ذلك الجانب القلق ، الحائر ، الداكن ، الذى يمتد ويظهر فجأة بين أبهى ألوانه وكأنه لحن حزين ثابت يتنقل من لوحة الى أخرى .. فلوحاته تجتاحهــا عاصفة دائمة حتى وأن كانت سمواتها صافية الزرقة ..

والأرض التى يصورها ترتجف دائما تحت رعد تلك السماء الغاضبة .

وهكذا أصبحت لفلامنك مكانة محددة فى تاريخ الفن الاوروبى وخاصة فى مجال المناظر الطبيعيـــة . اذ تعتبر لوحاته علامة مميزة وحقبة واضحة من معالم ذلك الطـريق الطويل . فمثلما كانت توجد فى الثلاثينات مناظر طبيعيـة مميزة تحمل طابع « كورو » ، فقد أصبحت هناك مناظر طبيعية تحمل طابع فلامنك . اذ أدرك رسام الضواحى أن الضاحية تئن تحت سماء مثقلة ، تضغط بحملهـــا على الأرض وعلى الرجال ، بل وحتى على الطرقات التى راحت تمتد نحو الآفاق وكأنها تبحث عن مخرج جديد ...

وكما عبر فلامنك عن وجه الزمان بقلقه وحيرته ، فقد حباه الزمان بدوره . اذ لم يتمتع فنان ـ سواء «أوتريللو» أو « دوفى » أو « سيجونزاك » او حتى « ديران » رغم سعة ثقافته بمثل ما تمتع به فلامنك من مكانة فى عالم الفن. وهنا يرجع المؤلف بجذور تراث فلامنك لا الى « بوستان » أو « كلود لوران » فحسب ، وانما الى المدرسة الهولاندية.

ولم يكن فلامنك مدركا أو متعمدا لما يأتيـه فى عالم التصوير ، بل كان يتبع تطوره التلقائى ، الذى لم يكن يجد له مخرجا سوى وسط الحقول والغابات لكنـه لم ينفرد برسم الطبيعة فحسب ، بل برع أيضـــا فى رسم الطبيعة الصامتة . وتتمتع لوحاته هذه بواقعية غريبة ، تثير الدهشة ، لأن الفنان الذى اعتاد تصوير الطبيعـــة لاهثة يلتزم فى هذه اللوحات بموضوعية مطلقة . فهو لا يلجأ الى اى تحريف شكلى ، بل يرتبط بكيان ما يعبر عنـه فى صراحة موسيقية مبسطة . وكثيرا ماكان يحلو له أن يردد قائلا : « أن التصوير كالطعام ، أنه لا يفهم بالشرح وانما بالمذاق ! » ..

ومهما اتسعت أفاق فلامنك ، سواء فى عالم التصوير أو الكتابة أو النقد فانه فى الواقع لم يعالج ولم يعبر الا عن فلامنك وطابعه . فهو موجود فى كل اعماله ، أيا كانت اللوحة التى يرسمها وأيا كانت القصة التى يحكيها ... اذ كانت حياته ومغامراته وتأملاته تمده بمواد تعبيرية دائمة التفاعل . ومن أهم صفاته كفنان مثقف ، أنه لا يتعرض أولا يتحدث الا عما يعرفه جيدا ..

وبمرور الأيام وبتراكم التجارب والمحن ، كان فلامنك يزداد شعورا بالسواد وبالكارثة .. فأصبح دخان المصانع يغزو سموات لوحاته أكثر من ذى قبـل . فهو يرى أن العالم يزداد سوءا ، بل حتى المنـازل وجدرانها لم تعد مستقيمة فى نظره ... لقد كان يلمس سوء الخلق والتآمر



منظر بحرى ـ من أعمال فلامنك

واليأس بعين مكبرة لذلك امتد الوحل زاحفا على طرقات كل لوحاته ليفرش مقدماتها ... اما الملل والتكرار الذى كان يراه فى كل الأعمال المحيطة به ، وأن دلت أحيانا على مهارة تكنيكية ، فقد كانت تدفعه الى اليأس ، خاصة من كثرة التبجيل الذى يصحبها . لذلك كان فلامنك يرى أن الناس يخرجون عن طريقهم ويحيدون عنــه ليسقطوا فى أسخف الحلول والقيم . لكن ، على الرغم من أنه لم يجد التعبير عن الوجه الانسانى ، خاصة ذلك الوجه الزائف الذى يبغضه ، الا أنه كان يشعر بضرورة وبأهمية حماية الفرد فى هذا المجتمع .

لذلك وقف ضد كل الفنانين الذين ابتعدوا بفنهم عن الانسان وعن كل معطياته متجهين الى التكوينات الميكانيكية. فهو يؤمن ويكرر لكل من يريد الانصــات اليــه قائلا : « ارفض .. ارفض أن تكون شريكا لهؤلاء القوم .. ارفض الانقياد خلف التقدم والمدنية والموضة والحذلقة والنظريات المتقلبة المتناقضة والغير معقولة .. ارفض الآلة وارفض الهراء ! .. أرفض السير خلف الكتل المنساقة .. تنكر لخيالات الفتاة البورجوازية الصغيرة وابن الصراف وشركات التأمين .. أرفض المساهمة فى الملاهى اللاهثة وفى طلبات الصحافة والاذاعة والسينما المغرضة .. أرفض الاعجاب بمن هم كخيال المآتة وباللئام مثلما يجب عليك أن ترفض الدفاع عمن يجعلون أنفسهم عبيــدا بارادتهم ، وسر فى الطريق وحدك .. بمفردك .. »

وعلى الرغم من كل هذه النصائح ، الا أن هذا الفنان الوحيد فى دنياه كان يتنازع فى نفسـه مع كل المشـاكل الاجتماعية . وان كانت هناك أية مرارة خلف هذا الرجل الفنان أو الكاتب ، فهى ليست الا أسفه على أنه لم يعمل بالحياة السياسية ..

وذات يوم صرح فلامنك قائلا بتواضعه المعتاد للمؤلف: « انني لا أطمـع فى شيء الا فى أن أكون أحـد عباقرة الضواحى .. كمـا أكد لى البعض » . وبعدفترة صمت استطرد قائلا : « ان الزمن الذى يمر على كل شيء يعطى المرء مكانته الحقيقية التى يستحقها : أما النسيان واما تمثالا . وأحيانا الاثنين معا » .

جوانب فلامنك الثقافية

ثم يتعرض المؤلف لأهم جوانب فلامنك الثقـافية فى عالم الفن ، ذلك الجانب الذى تجلى فى أوسع مظـاهره عام ١٩٦٦ باقامة أول مهرجان له فى السنغال ، الا وهو مهرجان الفن الزنجى . ففى الواقع ، يعتبر فلامنـك من أوائل الذين التفتوا واهتموا بذلك الفن . ويرجـع أول اتصال له بهذا الفن أو أول اتصال له بالعلاقة بين الفن المعـاصر والفن الزنجى الى عام ١٩٠٥ . أما « براك » و « ماتيس » و « بيكاسو » فقد اهتموا وتأثروا بهذا الفن بعد فلامنك .

وهنا يتذكر المؤلف حوارا دار بينه وبين فلامنك عن الفن الزنجى بالذات وكيف أن فلامنك يعتب على الفنانين الذين راحوا ينهلون من الزنجيـة بلا وعى أو ادراك ، حاصرا عدد هؤلاء الفنانين بأربعين ألف شخص فى باريس وحدها ! وقد ارجع فلامنك موجة التقليد هذه الى السهولة الشكلية او الظاهرية التى يوحى بهـا الفن الزنجى . مما أغرى عديدا من أدعياء الفن بالجرى وراء التقليــد السطحى . وقد أدى هذا التقليد ـ فى نظر فلامنك ـ الى عملية تخريبية فى عالم الفن . وهو اذ يؤكد كلمة «تخريبية» يحدد ما يقصده موجها حديثه الى المؤلف «مارسل سوفاج» قائلا : « تخريب .. افهمنى .. تخريب لا تدرك مداه اليوم .. ان النحت الزنجى ، الفن الزنجى ، الجاز ، الايقاع المتقطع ، المتغير ، الأشكال المطوطة ، الكتـل المفلطحة ، كل ذلك أصبح شعـارات جوفاء . وينتج عن هذا الأسلوب المستورد ومن هـذه الأصوات الرنانة مللا عميقا . ويتجلى ذلك سواء فى الحزن الشديد الذى ينبعث من الحانات الليلية أو فى السأم الذى يفترش المعـارض الفنية المدعية الالهام » .

وعنــدما حاول المؤلف أن يلقى بجزء من مسئولية ماحدث على كاهل فلامنك ـ بصفته مكتشف هذا الفن ـ رد قائلا : « سأقول لك ان الأخوين « رايت » ، اللذين استعملا الطائرة لأول مرة ليسـا مسئولين عن الحوادث التى تقع للطائرات يوميا .. » ثم استطرد بعد فترة قائلا : « أين نحن اليوم .. ان الفن التجريدى ، هذه البدعة الجوفاء التى لا تجد مخرجا لمشاكلها قطعت كل الصلة بين الفنان والانسان . لقد أخرست فن التصـوير ! من هو الشخص الذى يتغفل بالفن التجريدى اليوم ؟ ان هـذه البدعة الثقافية ، التى تشجعها ثقافة ادبية سوداء ، بل شديدة السواد ، تعمل جاهدة للمزايدة على نظرية وفن قائمين على الشك والادعاء ، أو الادعاء والشك كمـا تشاء ! » ..

وعندما حاول « مارسل سوفاج » سؤاله عما اذا كان يدين كل الفنانين التجريديين عامة قال فلامنك نافيا : « ان الاعمى لا ينكر الضوء لكنه يجهـله .. انني أعرف بعض الفنانين الذين ربما وجدوا مجالا واسعا ومحترما لانتاجهم فى مجال الصناعة أو التجـارة أو حتى رسم الاعلانات ، حيث يصبح استعمال المعدات الآلية والميكانيكية والتعبير عنها فى مكانة ، كما أن هناك مجال صناعة النسيج أو حتى صناعة البلاط الملون أو « اللينوليوم » والصينى والفخار . وهكذا يمكن لهذا الفنان التجريدى أن يجـد مخرجا لرغبته فى النظريات التجريدية وارضـاء لجمهور الأثاث الحديث » .

فقاطعه المؤلف قائلا : « لقد قيل لنا ذلك من قبل ! »

ـ « وسأكرره دواما .. لأن الالتباس أصبح مأساويا فى الفن المعاصر . أن المشكلة تكمن فى عدم استطاعتهم التأقلم مع التقدم الذى ابعد كل التقاليد الفنية وكل الابتكار ، أن لم يكن كل عملية الخلق والابداع .. لقد خان الفنانون فن التصوير » ..

ثم يتذكر المؤلف فقرة أخرى من حديثه مع الفنان الراحل حينما قال له :

ـ « أن القلق والضيق اللذين ينتابان فنان العصر الحديث لأمر يدعو الى غاية الألم . فحياة الفنان هى نفسها فى كل الدول ... ما مصير الفن أمام العدم ؟ بعد أن تزعزع ايمان الفنان ، ماهو الشىء الذى أصبح يؤمن به ؟ انه لا يؤمن باى شىء حتى ولا فى الشيطان . فهو محاط بالفراغ وبالخلاء .. يرسم لكيلا يقول شيئا .. يهيم ، فيجن جنونه .. لقد أصبح ينكر كل أعمال الفنانين السابقين ولا يفكر ـ تجريديا ـ الا فى الفيتامينات المعقمة ، أى فى اللون الصافى . لقد جعله مذهب السريالية يهذى.. فهو يخلط مابين المطبخ والأجزخانة ، بين الريف والمصحة وأصبح يستلهم من رسوم الأطفال والمجانين ... أن الحياة الحالية لم تعد تسمح للانسان بأن يكون فنانا . وربما كان عالم الغد أقل اتاحة من أيامنا هذه ... ما الذى يمثله الفن اليوم ؟ خلط لا يتفق وعصرنا .. »

ويختتم فلامنك حديثه بهذا القول :

« مما لا شك فيه ان المدنية المبنية على العلم والمكننة تقضى على التلقائية وتعترض سبيل الخلق الفنى أن الجو الذى تتحرك فيه الانسانية فى يومنا هذا يجعلها تفقد معنى القيم الانسانية . لقد أهدرت معانى الحساسية والمواهب الذاتية . أن الاختراع الجاف والابتذال هما مبدأ مراسم الفنانين فى « مونتمارتر » ان الانسان يستنفد نفسه فى تفجير الطاقات وفى ادارة الموتورات أسرع وأسرع ، والآلة تعيد وتصنع من جديد وتتسع دائرتها لتزيد من الانتاج .. أما الخلق التلقائى فقد أفلس والالهام البسيط الذى كان يأتى من القلب انمحى تحت الأقدام المسرعة » ..

ماذا قال فلامنك فى وصيته

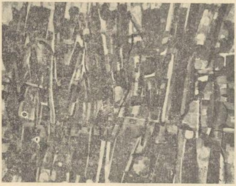
وبعد هذا النقد المرير والصادق ، الذى يشوبه الكثير من التشاؤم والغيوم يقول فلامنك فى وصيته : ـ

« لقد تركت للفنانين الشبان زهور كل الحقول ، والأنهار ، وكل السحب البيضاء والسوداء التى تعبرها ، وكل المزارع والغابات والضفاف ، وكل القرى الصغيرة التى يكسوها الشتاء بجليده الناصع ، وكل الطيور والفراشات ... اننى لم أطلب شيئا ، فقد أعطتنى الحياة كل شىء .. لقد عملت ما كان فى مقدورى ، ورسمت كل ما رأيت » ..

زينب عبد العزيز

■ ■ ■

لوحة الغلاف



للفنان جان بازان (١٩٠٤ ـ) الذى يعد واحدا من أشهر فنانى العصر الحديث ، والذى بلغت شهرته آفاق الفن بعد الحرب العالمية الثانية ، اذ سمح أسلوبه التشكيلى بخلق رؤيا فنية خاصة به ، وجديدة فى الوقت ذاته على الجو الفنى الذى بدأت أوروبا تتشبع به فى الخمسينات من هذا القرن . هذه الرؤيا هى فى حقيقتها مزيج من الاحساس المباشر بالعالم الخارجي والاستبطان الداخلى فى أغوار النفس .